مؤسسة عبد الحميد شومان
دارة الفنون

حوار الفن التّشكيلي

إعداد: شاكر حسن آل سعيد

مشاركة

ماجد السامرائي
فيرا تماري
تيسير بركات
نبيل عناني
خليل رباح
سليمان منصور
رافع الناصري
علي طالب
د. جورج الصايغ
د. خالد خريس
جمال بدران
حسين دعسة

عبد الرؤوف شمعون
د. خالد حجازي
محمد أبو زريق
غسان مفاضلة
حاتم صكر
د. وجدان علي
د. علي الغول
مي مظفر
د. طارق مظلوم
د. إحسان فتحي
د. إبراهيم النجار
شاهدة النعيمي

حـوار الفن التشكيلي

حــوار الفن التّشكيلي

محاضرات وندوات حول جوانب
من الثقافة التشكيلية
وعلاقتها بالفنون العربية والاسلامية

مؤسسة عبد الحميد شومان - دارة الفنون

المحتويـــات

الطبعـة الاولـى (١٩٩٥)

القسم الثاني

محاور في الثقافة والفكر التشكيليين

القسم الثالث

القسم الرابع

دراسات استعراضية تاريخية وتراثية

إستهلال

انسجاماً مع أهداف مؤسسة عبد الحميد شومان في دعم المعرفة في المجالين العلمي والانساني، سعت المؤسسة منذ العام ١٩٨٧، الى ايلاء الفن والفكر التشكيليين أهمية خاصة، إيمانا منها بان الابداع الفني هو احد المقاييس الأساسية الذي يحدد هوية الامة الثقافية.

ومن اجل ترجمة ذلك الى واقع ملموس، اقامت المؤسسة معارض لفنانين من الأردن ومن العالم العربي. ونظراً لما يتسم به الحوار النظري من اهمية، شرعنا في مطلع العام ١٩٩٠، بعقد سلسلة من المحاضرات والندوات الاسبوعية وذلك على مدار عامين تقريبا، بإشراف الاستاذ شاكر حسن آل سعيد المستشار الفني للمؤسسة آنذاك، شارك فيها نخبة من النقاد والفنانين والباحثين الاختصاصيين في تاريخ الفن والعمارة وعلم الجمال، الى جانب مجموعة من الدراسات الاستعراضية التاريخية والتراثية وبعض المفاهيم والمصطلحات والأفكار في مجال الثقافة والفكر التشكيليين، كذلك تناولت البحث في تجارب ورؤى فنية محلية وعربية.

وياتي هذا الكتاب الذي بين ايدينا ثمرة من ثمار جهدنا المتواضع، وهو اول كتاب يصدر عن دارة الفنون، مركزنا المتخصص للفنون والذي تم افتتاحه عام ١٩٩٣. آملين الاستمرار في هذا النهج بسلسلة اخرى من الأبحاث التي قد تسد الفراغ الذي تعاني منه المكتبة الفنية العربية.

ويسعدنا ان نتوجه بالشكر الى كل من ساهم في انجاز هذا العمل الفني الثقافي من فنانين ونقاد وباحثين، ونخص بالشكر الاستاذ الفنان شاكر حسن آل سعيد والفنان الدكتور خالد خريس على جهدهما الدؤوب والمخلص.

دارة الفنون

مقدمة وتمهيد

كان وما يزال هدف المثقف والمتعرف (الابستمولوجي) في ميادين الثقافة والمعرفة البحث عن الحقيقة واستقصائها في الفكر والوجود : - نشدان الحقيقة بشتى مظاهرها المتجلية لها واقعياً، خاصة ما يتعلق منها بالفن والجمال. ولا غرو، فإن حضورها عبر الفنون قاطبة هو حضور تقترن فيه الثقافة بالجمال. وسواء في الشعر أم الرواية أم المسرح ام الموسيقى ام الرقص، وسواء في الرسم او النحت او الفخار او العمارة، وغير ذلك من فنون، فإن الجمال والمعرفة الجمالية (ايستتيك) يصبحان بمثابة النسغ من الشجرة. اذ لا بد لأي فن من الفنون أن يعبّر عن الجمال وان يكون جميلاً في نفس الوقت، بشكل او بآخر.

وهكذا، فإن استحداث مؤسسة عبد الحميد شومان لبرنامج المحاضرات والندوات الفنية عام ١٩٩٢ ضمن البرنامج العام لم يأت عفو الخاطر. وذلك لدأب المؤسسة على توسيع قاعدة التوعية الثقافية في أرجاء ذهنية جمهورها في الاردن، وبما يمثل أهدافها الإنسانية والنبيلة معاً.

وقد ترتب عليّ كمستشار فني للمؤسسة أن أهيىء البرنامج الخاص بالفن التشكيلي بما يتلاءم والبرنامج العام. وآثرت أن يكون موعد حلقاته يوم الخميس من كل اسبوع. كما أخذت بنظر الإعتبار أن يشتمل على مواضيع تتعلق بل تؤسس (للثقافة الفنية التشكيلية) بما ينسجم والفكر المعاصر، تلك الثقافة التي لم تعد لتخص الفنان فحسب، بل وتتعداه الى جمهور المشاهدين للأعمال الفنية، والكتاب والصحفيين، والنقاد والجماليين على السواء. وتلك نظرة جديدة في معنى الفن، وهم من هموم المثقف في العالم اجمع، بمعنى ان العمل الفني لا ينتجه الفنان المنتج له فحسب، بل يشاركه فيه كل من له علاقة به، وحتى ما يمنحه (الأثر الفني) نفسه بعد استقلاله عن الفنان من معطيات جديدة. وبعبارة : ان (خطاب) الفنان التشكيلي يكمله تأويل المشاهد له، فلم يعد هناك من (ملقي) و (متلقي)، بل (أثر فني) انتجه الفنان وبقي موضوعاً تجاه المشاهد فحسب.

كما آثرنا أن نسلط الأضواء على أهمية الأثر الفني ذاته. وذلك لأن مشروعنا في الثقافة الفنية يؤمن بأن معنى الفن هو كل ما (يتقاسمه المرسل والمرسل اليه والرسالة). اي ان (بنية) البرنامج كانت ستأخذ بعين الاعتبار مساهمة كل من الفنان في طرح رؤيته (كمحاضر في الندوة) والجمهور (كمناقش للآراء) وآرائه هو، ومساهمة الأعمال الفنية نفسها (عبر الشرائح) لما يمكن أن تثيره من انطباعات.

اذن، فإن مثل هذه المحاور هي التي تؤلف معنى (الثقافة الفنية) من خلال تنافذها وتقاطعها، فلن يقتصر الأثر على خطاب الفنان وحده، بل خطاب المشاهد والأثر الفني معاً.

وقد حرصنا أشد الحرص على أن يضم البرنامج قدر المستطاع آراء الجميع دون ان نغمط حق جانب لحساب جانب آخر، منسقين بين أرجاء المعطيات، ومستبعدين المفاهيم والتعابير التي لا ضرورة لها. وكانت تلك بالطبع مهمة شاقة بسبب تنوع المستويات الثقافية وتضاربها في بعض الأحيان.

يتألف الكتاب من عدة أقسام، هي على التوالي :

١ - رؤى فنية جماعية وفردية.
٢ - مواضيع في الثقافة والفكر التشكيلي.
٣ - مفاهيم ومصطلحات وأفكار.
٤ - دراسات تاريخية وتراثية في الفن.

هذا ما عدا الملاحق والفهارس والمراجع وما يختتم بها الكتاب عادة.

إن المحور الاول : سيشتمل على أهمية (الرؤية VISION) في العمل الفني، سواء كانت هذه الرؤية تمثل الجماعة الفنية GROUP أو الفنان وحده. وحسبنا في هذه الالتفاتة ان نلقي الضوء على أهمية العمل الفني كتعبير عن مفهوم طالما انسحر أمامه الفنان من خلال انسياقه وراء التقنية والاسلوب، خاصة الفنان العربي، وفنان العالم الثالث عموماً، في حين حاولنا في المحور الثاني أن نفسح المجال، سواء للمحاضر او الجمهور، لمناقشة موقفين أساسين في الثقافة الفنية، هما موقف (المبدع) و (وحدة الفنون)، وامكانيات تجاوز المعطيات التي تؤكد على استقلالية أي فن عن سواه. لأن ما يوحدهما هو الجمال في التعبير وتعارض البنى التي تنشد التكامل عبر فكر كوني

ومحلي في نفس الوقت. وكذلك كان نصيب القسم الثالث : توضيح عنصر مهم ظهر في سياق التطور الثقافي منذ ظهور الأسلوب الحديث، الا وهو (المصطلح)، وكذلك (المفهوم)، فضلاً عن أفكارأخرى تلعب دوراً هاماً في اكتشاف طبيعة الذهن الإنساني في النصف الثاني من القرن العشرين. وأخيراً، يظل القسم الرابع والاخير من الكتاب ممثلاً لأهمية الجذور التاريخية والتراثية للفن العربي، ودورها في أن تكون مصدراً مهماً من مصادر الإلهام للفنان المعاصر.

تلك هي باختصار ما احتوته الفصول، وإن هي الا صور تدوينية محسنة لمواد البرنامج الثقافي التشكيلي نفسه. ولا بد في الختام من أن اتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم معنا في اطار مؤسسة عبد الحميد شومان لإنتاج هذا الكتاب واخراجه على أتم ما يكون من الإتقان.

ومن الله التوفيق.

شاكر حسن آل سعيد

القسم الأول

تجارب ورؤى فنية

فائق حسن
سيرته وحياته وفنه

ماجد السامرائي

تقـــديـــم

إن لقاءنا مع الأستاذ ماجد لقاء مع أديب وصحفي معروف في العراق و الوطن العربي، كما أنه أهل لأن يتحدث عن فائق حسن حديثاً طريفاً وممتعاً .

والأستاذ ماجد السامرائي من مواليد عام ١٩٤٥ ، حصل على ليسانس الاداب من جامعة بغداد، يعمل في الصحافة الثقافية والإذاعة، وهو عضو اتحاد الأدباء في العراق، كما أنه عضو اتحاد الكتاب العرب في دمشق. من أهم مؤلفاته : (رسائل السياب دراسة وتحقيق)، (شاذل طاقة، دراسة ومختارات)، (شخصيات ومواقف)، (الزمن المستعاد، دراسة فكرية)، (رؤيا العصر الغاضب. دراسات في الشعر)، (الماء والنار. سيرة ذاتية)، (صخرة البداية. جزء من السيرة الذاتية). كما أنه يهتم بالدراسات النقدية والفكرية، نشر انتاجه في مجلات : (الآداب)، (قضايا عربية)، (دراسات عربية)، (أفاق عربية) وغيرها . عنوان المحاضرة لهذا اليوم (فائق حسن، سيرة حياته وفنه).

أنوه في البداية بأن الفنان فائق حسن كان معلم أجيال بكاملها، وأنا أتشرف أن أكون أحد تلاميذه فهو أستاذ قدير، وهو معلم بكل معنى الكلمة، ولا أظنني أوفيه حقه في الحديث عنه، ولا بد أن الأستاذ ماجد السامرائي سوف يتحدث عنه بما هو معروف عنه من لباقة حديث ومن عمق في التأليف. أذكر أيضاً أن الأستاذ ماجد السامرائي في متابعته لفائق حسن، لم يكن ليتابع الحديث عنه بصورة عفوية تلقائية، فهو عارف وملم بالحركة الفنية في العراق، ويدرك جيداً أن فائق حسن ليس فناناً فحسب بل هو فنان وأستاذ قدير.

المحاضـرة :-

الحديث سينقسم الى ثلاثة أقسام : -

القسم الأول : هو حديث عن الفنان في إطار عصره وفي إطار الحركة الفنية التي أسسها مع جواد سليم.

القسم الثاني : سيكون عرضاً لفلم عن الفنان أنتجته دائرة السينما والمسرح في العراق.

القسم الثالث : والأخير هو إضاءات من حديث شخصي مع فائق حسن.

كل الذين تحدثوا قبلي عن الفن الحديث في العراق، ربطوا التجديد في هذا الفن بإسمين كبيرين مثّلا حاضر هذا الفن وكان لهما أثرهما البارز والكبير في ما كان لهذه الحركة الفنية من إنجاز جديد وتجديدي، ابتدأ منذ أربعينات هذا القرن، وأعني بهما جواد سليم وفائق حسن، والأربعينات التي شهدت انطلاقة هذين الفنانين المؤثرين في حركة هذا الفن بل والمؤسسين لها. انها بامتياز فترة الاندهاش والتوقع كما يراها أكثر من ناقد، وكما نستشفّها من شهادة أكثر من فنان عاش هذه المرحلة وتكوّن وأعطى فيها ومن خلالها. وإذا كان الأمر قد جرى على هذا النحو في اقتران حركة الريادة الفنية والتجديد في الفن بهذين الإسمين، فليس فقط لأنهما قطبا هذه الحركة، وانما أيضاً لأن وجود هذه الحركة وتوجيهها يعود إليهما ويتأسس في معناه الحديث والمعاصر من خلالهما. بل إن هذا المعنى، أي الحديث والمعاصر، لا يتكامل زمانياً ومكانياً الا بهما. وسنجد أن التأريخ لهذه المرحلة من حياة الفن العراقي يميز بين هذين الفنانين على نحو شديد الوضوح، في ما اتخذ كل منهما من منحى في العمل الفني. فبينما راح جواد سليم بعد عودته الى العراق عام ١٩٣٩ من الدراسة في انكلترا يستقصي إمكانات التخطيط بوحي من يحيى الواسطي، من ناحية، وبيكاسو من ناحية أخرى، كان فائق حسن يغامر عبر مساحاته اللونية التي يقحم فيها مواضيعه الشعبية من جهة أخرى. فقد كانت البداية بالنسبة لفائق حسن هي الخروج الى الطبيعة بجميع مجالاتها، يدرسها ويحللها ويبحث فيها ومن خلالها عن الموضوع الذي يبلور عنده فهماً جديداً للون. ومن هنا وجدناه مع إطلالة الخمسينات من أبرع من استغل الطاقة اللونية في لوحاته : - هذا المنحى هو الذي اتخذته جماعة الرواد التي التفت حول فائق حسن عام (١٩٥٠)،و التي أرادت فناً أكثر بدائية في وضع الخطوط والألوان، وكانت أولى الجماعات الثلاث التي كانت لها تأثيراتها الواضحة واتجاهاتها المتبلورة في حركة الفن المعاصر في العراق، وأعني بها جماعة بغداد للفن الحديث التي التفت حول جواد سليم، وكان لها اتجاهها الذي تبلور في استلهام الجو العراقي أساساً، وسيلة اعتمدها أفراد هذه الجماعة لتنمية أساليبهم الفنية، كما جاء

في ما اعتبروه بياناً وضعوا فيه الأساس الفني للرؤية الفنية عندهم : جماعة تبغي تصوير حياة الناس في شكل يحدده ادراكها وملاحظتها لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد، بنفس الوقت الذي أكدت فيه على ارتباطها الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم. ولكنّ اعضاءها في الوقت نفسه، كما يؤكد هذا البيان، يبغون السعي خلف أشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً، وشخصية متميزة. والجماعة الثالثة هي جماعة الإنطباعيين التي التفت حول الفنان حافظ الدروبي، وعملت على تأكيد منحاها الفني المستقى من الحياة ومن الطبيعة أيضاً. وفائق حسن إذا عدنا اليه لنبيّن خصائص فنه او خصائص شخصيته الفنية، فنان حسي، ظلت حسيّته هذه مرافقة له فيما تقلّب فيه من اتجاهات بين مدارس فنية مختلفة، من الإنطباعية الى الواقعية، فالواقعية الجديدة، فالتجريدية، ثم التعبيرية التي مثلت عودة متجددة الى ما كان قد وضعه هذا الفنان من قبل في إطارها. ولكنه في تقلباته بين هذه الاتجاهات والمدارس الفنية لم يكن يعنيه الموضوع بالدرجة الأساس، بقدر ما يعنيه تناول هذا الموضوع، فهو فنان لا تعنيه الأفكار بقدر ما تعنيه الرؤية، بالمعنى البصري الخاص. قد يقف الوقفة نفسها أمام المشهد نفسه، ولكنه في كل مرة قادر على انتاج لوحة مختلفة، فهو فنان تقنية وحس قد استقر عند الاتجاه التعبيري لأنه وجد فيه، كما قال لي ذات يوم، صلة كبيرة بواقع الاشياء. وعلى الرغم من أن فائق حسن يعنى بالناحية الصورية اللونية أكثر مما يعنى بالقرائن الفكرية، فإن تعبيرياته هذه تلّح على مخيلة المشاهد إلحاح القصائد الدرامية - كما يقول الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا - وله فيها من براعة الصنعة ما يضيف الى لوحاته جمالية فذة تغري بإعادة التأمل فيها مرة بعد مرة، ضمن جمالياتها الأسلوبية المتميزة وبراعتها اللونية، هذه البراعة التي انتقلت به في مرحلة من مساره من الموضوع الى إهمال الموضوع ومحاولة خلق الجو الذي هو جزء عضوي من رؤياه عن طريق التجريد. ولكنه في العقدين الأخيرين من حياته، (السبعينات والثمانينات) عاد الى الموضوع التشخيصي، أو التشبيهي، فكانت الخيول وحياة الصحراء من أبرز تمثيلاته التعبيرية، فقد دخل هذا الفنان الحياة، لا ليخرج منها، وانما ليبني عليها ومن خلالها. وكان تطوره يتم بمزيد من التقبل لها والاقبال عليها وكأنما همّ فائق حسن في عمله هو التعبير عن الأثر المعاصر دون النظر الى تراث بعينه، ولكنه في كل ما رسم، كان يرينا

خط النمو المنطقي في أسلوبه. ومع أن لوحة فائق حسن تغرينا في متابعة تفاصيل ضربات الفرشاة عنده، فإنّ اهتمامنا كثيراً ما ينجذب الى حركة المشهد نفسه. واذا كان هذا هو الأمثل في دراسة لوحة واقعية كلوحة فائق حسن في بعض مراحلها، فإن أمراً آخر ما برح يأخذ بانتباهنا، ألا وهو ذلك الاهتمام الذي أثاره كثيرون عندنا للوحة، وتنبثق من وجود الأشياء أمامنا، كما تعبر عن هذا الوجود بتصميم يقترب بها في كثير من الحالات من ما يمكن أن ندعوه تصميماً أسطورياً.

قبل سنوات زار صحفي صديق الفنان فائق حسن في بيته، وقد تابع هذا الفنان الصحفي خلال ساعات الزيارة الفنان وهو يعمل، وقد خرج من عنده ليرسم له الصورة القلمية التالية : «غليونه لا يفارقه حتى في فترات العمل، وجهه وجه معمّر بملامح قاسية منحوتة كأنها أخذت شكلها الأخير الذي لن يتبدل بعد اليوم. كأن الزمان توقف أمام صورة أخيرة، مهما تأخر العمر أو تباطأ، مثل نهر احتفظ بمجراه. الشكل ثابت والمياه تجري». وسنشاهد هذا النهر الذي احتفظ بمجراه، وسنشاهد أيضاً هذه المياه التي صوّرها قلم هذا الصديق حيث تجري، من خلال الفلم الذي سنعرضه له، والذي أنتجته دائرة السينما والمسرح كما أشرت، وكتب السيناريو له الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا. أما التعليق فهو بصوت الفنان طعمة التميمي.

(يعرض الفلم)

اضاءات من حديث شخصي مع فائق حسن : -

هذا الحديث جرى في السبعينات وحاولت من خلاله أن أسجل سيرة فائق حسن الحياتية والفنية بنوع من التداخل بين حياته والفن. وقد استمر اللقاء بيننا على مدى أكثر من أربعة أشهر، كنت ألتقيه بمعدل يومين الى ثلاثة أيام في الاسبوع، ونتحدث، وقد سجلت عنه الكثير من التفاصيل التي لم تنشر حتى الآن. آمل أن أتمكن في المستقبل من اعدادها واصدارها في كتاب عن فنان كبير ورائد مثل فائق حسن.

قال لي فائق حسن وهو يبدأ الحديث : - «القضية الاساسية في حياتي أنها ليست قضية». «كيف وبأي معنى هي ليست قضية؟» تساءلت، فأجاب : - «إنها (أي حياته) فترات طفولة، ثم فترات أخرى استمرت والتحمت بالفترات التي تبعتها. لم يكن هناك شيء معد لها، ولم أرسم لها مساراً محدداً، أو سرت فيها وفق تخطيط. إنها

حياة سارت ضمن أجواء «المحلة» التي كان لعلاقتي مع أصحابي فيها وللأسلوب الذي كنا نمضي به حياتنا آثار قوية المفعول في حياتي الفنية». ثم تحدث لي عن صلته الأولى بالطبيعة وما كان لها من تأثير عليه. أما عن قراءاته فأخبرني أنه كان يقرأ الروايات البوليسية والروايات الرومانسية، وقد تساءل وهو يخبرني بذلك : «لماذا كنت أحب الروايات البوليسية؟»، وأجاب : كنت أميل الى اللغز فيها، لا لأحداثها بذاتها. أعتقد أنها على مساس مباشر بالذهن، وفيها هذا البحث وراء المجهول الذي لا نعرفه ذهنياً. كان لها أثر بالغ عليّ، من ناحية علمية التفكير والتركيز. كنت أجد أن هذه الروايات تمنحني امكانية التفكير بحلولها، كما أنها عندي تمكّن الذهن من أداء وظيفته بصورة صحيحة ومنتظمة. ثم تحدث عن صلته باللون وبدايات تكون إحساسه به، مؤكداً بأن النحت الذي كان قد استهواه في بدايات حياته لم يستمر معه فرجع الى الرسم : «رجعت الى الرسم حين شعرت بأن الألوان تجذبني أكثر من السطوح البارزة الجامدة. كان للون تأثير قوي عليّ، كنت أرى الألوان في الألبسة وفي الأشياء، وبصورة خاصة، من هذه الألوان، صبغة «النيلة»، هذه الصبغة المحلية التي كانت سائدة في الأوساط الشعبية». وأضاف في معرض حديثه عن اللون، فقال : «رغم أن امكانات اللون تأتي أحياناً فطرية طبيعية فإنها لا تكون كافية ما لم تمارسها ذهنياً وعقلياً، وقد أخذ اللون دوراً مهماً ورئيسياً في اعمالي الفنية، واستهواني كما استهوى ذلك الإنسان البدائي الذي عشق ألوانه برغبة وحب». ويلفتنا الى ناحية مهمة في لوحته : هي علاقة اللون بالتربة، فيقول : - «استهوتني كثيراً حرارة ألوان التربة العراقية وحرارة الصخور التي تعطي التربة اشعاعاً وسحنة محروقة. وحين نستعرض الوجوه التي تعيش مغمورة في هذا المحيط الحياتي نشعر بها وكأنها جزء من هذه الطبيعة بألوانها وصفاتها. ويضيف : «واذا عمقنا الإحساس بسحر هذه التربة، سنجد لساعات اليوم بذاتها من الخصائص، والكيانات، ما يجعل من تنوعها واختلاف صور الشاعرية واللون فيها، ومن تعدد الوجوه والأجواء، مجالات رحبة لتأمل الفنان». ولعل هذا هو ما رآه الفنانون القدماء، كما يؤكد فائق حسن، وأضاف : - «وهكذا كلما وقفت أمام طبيعة هذه الأرض ماداً بصري بعيداً، ملاحظاً حركة الشمس بدءاً من شروقها ثم سطوعها وانتشارها على وجه التربة شعرت بأنني لست وحيداً على هذه الأرض، بل في أحيان كثيرة أشعر بوجود أولئك القدماء يقفون الى جانبي، وينظرون الى هذه

التربة والى الشمس كما أنظر اليها أنا في الوقت الحاضر، وكما أمدّتهم هذه الشمس وهذا الضياء بالقوة والارادة ليبنوا حضاراتهم المشرقة، فإنني أشعر بأن هذه التربة، تحتوي أسراراً عميقة يتحتم على الانسان أن يكتشف سحرها الغريب المتمثل في هذه التربة ، وفي هذه الشمس وهذا الضياء. فكما تعطي الشمس بحرارتها ووهجها الحياة للنبات، كذلك تعطي الحياة للفنان وتكون مصدر الهام له وقوة. «أما المكان فله معه صلة أخرى : - «بدأت من «المحلة» كما مر بنا، وبقيت فيها ومعها».
يقول فائق حسن متحدثاً عن هذه «المحلة» التي كانت تجسداتها في العديد من لوحاته : - «أثناء المرور بالمحلات البغدادية، من باب المعظم، الى عقد النصارى الى عقد اليهود، الى باب الشيخ، الى الباب الشرقي، يشعر الإنسان بأن هناك فروقاً قائمة بين محلة وأخرى، ما عدا طرز الأبنية. هذه الانطباعات أعطتني خبرة كافية أشعر الان بتأثيرها. هذه الخبرة تتجلى في معرفة خصائص المكان من ناحية اجتماعية»، ويضيف : - «هذه الناحية الشعبية انعكست عليّ بخصائصها فبقيت ذات أثر قوي في نفسي، وأنا بطبيعتي أميل الى المشاهد الملموسة والحية الموجودة في بلدنا. كنت أرى الأشخاص فيبدون لي جزءاً من المكان، كأن الزمن جعل منهم شيئاً خاصاً». «أما الناحية الأخرى التي مكنته كما يقول من العناية والدقة في الرسم والتلوين فهي هوايته التي ظلت ملازمة له، على مدى ما عاش من حياة، أي هواية، سألته، فأخبرني عن هواية أعمال الميكانيكا البسيطة، النجارة، الكهرباء. «فأنا أمارس هذه الأعمال كلها وهي أشياء قد تبدو تافهة، ولكنها بالنسبة لي شخصياً مهمة، فما يساعد على انماء فنّك هو الأشياء الأخرى التي تعمل فيها يدك وذهنك في آن واحد».

هذه سيداتي سادتي فقرات من حديث طويل يتجاوز هذا القدر الذي قرأته عليكم بكثير، رأيت أن استلّه من هذا الحديث لأقدمه لكم في هذه الأمسية الطيبة. وهذا ما أردت أن نبدأ به لقاءنا، وأترك التفاصيل الأخرى لأسئلتكم، أو تعليقاتكم، التي أتمنى أن تغنينا، فأنا جئت الى هذا المكان لا لأقدم تقييما لفنان كبير، وإنما أردت وهدفت من هذا اللقاء أن أتحسس أو أتلمس استجابتكم لفنه، وتعليقاتكم على فنه، لكي نعرف مدى ما حققه هذا الفنان في الحياة الفنية وفي حياتنا بوجه خاص وشكراً.

النقاش :

د. جورج صايغ

أتذكر الفنان الكبير فائق حسن فأقول : - كان ان مرّ ببابنا، ونزل بأرضنا هنا يوماً ما، قبل حوالي ثلاث أو أربع سنوات، وكان في طريقه الى باريس، ونثر أمامنا، بكل محبة، أشياءه وقال : - أنا في سبيلي الى باريس. وقد جربت أن أحدثه عن الأعمال، لأنني أنا كنت في طريقي الى لندن أيضاً، فكان التعليق على الصور ما يأتي : «لماذا يا فناننا الكبير تصنع في الصورة مقدمة وخلفية وكأنك تقسم الصورة الى قسمين؟»، ثم أشرت الى بعض الخيول التي رسمها والخلفية من الأرض والغيوم والغبار المنثور، قال : - «أنا أخذ الحصان كوحدة معبرة عن كينونة الحصان، لأجعل موضوع الصورة، أو العمل، هو بيت القصيد. فالحصان حيوان نبيل وهو جزء من حياتنا، لذلك اتخذته واسطة للتعبير عن الإحساس بالحياة ونبل الحياة وطيب الحياة وجمال الحياة». وكان ما ذكرته له : - «لماذا تستعمل الألوان كما تراها في الطبيعة؟». قال «هذا صحيح، أنا أستعمل الألوان كما هي موجودة في الطبيعة ولا أستغل الطاقة الموجودة في اللون لتعبر عن احساسي بالحياة. ذلك لأن احساسي بالحياة منوط بطبيعة بلادي ولا يمكنني أن أتصرف بغير ذلك». قلت له في نهاية المطاف : «هل تفكر في تغيير المدرسة التي تعمل فيها لأنها استمرت تقريباً طيلة حياتك؟» قال «إن همي من التعبير هو الموضوع الذي أجعله في نهاية المطاف المضمون، أي أن المضمون يغدو هو الشكل من خلال تفاعل كل اجزاء اللوحة».

فلما عدت أنا من لندن، كتبت عن الموضوع نقداً بسيطاً جداً وأرسلته اليه وكنت أنتظر أن يجيبني فلم يفعل. فأريد يا سيدي أن نعيد النظر في مفهوم صلة اللون كمجال للتعبير في أعمال الأستاذ الكبير نسبة الى ما نعرفه عن مدرسة الـ (Vauvisn) في فرنسا، وكيف استعمل التعبيريون الألمان اللون، واستخدموه بطريقة أخرى للتعبير عن مكنون الخاطر.

سؤال آخر :

المخرج الإذاعي فاضل البياتي :

هناك تساؤل عن اللوحات المهاجرة التي اجتازت الحدود منذ سنوات طويلة للفنان فائق حسن. فهذا الجانب لم تتطرق له الندوة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية علمت أن آخر لوحة رسمها الفنان قد فقدت أيضاً. هل بالإمكان التحدث عن لوحته الاخيرة وهي معروفة بموضوعها المأساوي (حصان ينفق)؟.

ماجد السامرائي :

أعتقد أن التعليق الأول يعتبر إضاءة أخرى واضافة لما قدمته في حديثي عن فائق حسن، وقد نقل لنا الأستاذ أفكاراً تمت عبر لقاء له مع الفنان. أما عن اللون كمجال للتعبير في أعمال فائق حسن فإنني قد أشرت اليه، وان كانت إشارتي قصيرة، وهو أيضاً ما أكدّ عليه الفيلم الذي شاهدتم، وهو مجال كبير بالفعل ويحتاج الى وقفة أطول والى دراسة أطول خصوصاً وأن الأستاذ فائق حسن كان يولي هذا الجانب اهتماماً كبيراً، وحتى أنه في الحديث الذي أجريته معه قال لي : «اكتب عن طبيعة (تكنولوجيا) اللون، واترك صفحتين لهذا الموضوع». والحقيقة أنه لم يكمل في حديثه هذا الجانب الذي كان بالفعل يحتاج الى تركيز أكثر، وإلى حديث أوسع حتى من حديثنا في هذا اللقاء، وأتمنى ان نتابع أعماله وأن نتابع تطورات هذا اللون عنده خصوصاً في الصلات التي عقدها هو بين الألوان الشعبية التي رآها : بين لون التربة وبين الضياء الذي تحدث عنه وبين ما اكتسبه هو من مهارات خلال دراسته.

بالنسبة لموضوع اللوحات المهاجرة، فإن الحديث فيه ليس من اختصاص هذه المحاضرة، ففي الصحف العراقية حديث مستفيض عن هذا الموضوع، والأستاذ شاكر تحدث أيضاً في ذلك.

أما اللوحة الأخيرة، فلا فكرة عندي عنها، لأنها لم تعرض ولم يشاهدها أحد. وأنت تعرف أن المرحوم فائق حسن في السنوات الاخيرة لم يشترك في معرض ولم يقدم معرضاً خاصاً به، وحتى دروسه في أكاديمية الفنون الجميلة كانت قليلة، ولم يلتق الناس الا قليلاً.

شاكر حسن ال سعيد :

أود أن أضيف حول قضية اللون عند فائق حسن. ان اهتمامه في اللون يأتي من خلال اهتمامه بالتقنية، بضربة الفرشاة. فالأستاذ فائق هو معلم قبل كل شيء، ثم هو فنان له طريقته وتمرحله الأسلوبي المعروف. فائق حسن حينما يهتم بالنجارة - كما ذكر الأستاذ ماجد - فهذا يعني أن الاهتمام في التقنية ذاتها هم مهم من همومه الفكرية والتطبيقية، وبالتالي فإن اهتمامه باللون يأتي في سياق هذا الاهتمام العام في التقنية. فائق حسن تقني. ربما هو أيضاً رائد من رواد الرؤية التقنوية اذا صح التعبير، كالتي يمكن أن تستمر في هذه الفترة أو في المستقبل. [يعني الى أي حد سيحاول الفنان أن يجعل من التقنية مصدرا مهماً وأيديولوجيا مهمة، من أجل عمله الفني]؟ لكن مشاغل فائق حسن التدريسية، ألهته، ربما، عن سبك هذه الرؤية واظهارها بشكل متكامل. اللون عند فائق. كما تفضل الأستاذ ماجد مستمد أيضاً من التربة، ومستمد من السحنات التي تشابه التربة. فالوجوه السمر للنساء التي شاهدنا صورهن في الفلم، كانت تمثل الطبيعة - الارض : - سمرة الأرض في سمرة الوجوه، أما العتمة في اللون الأزرق أو التكامل التضادي بين الأزرقات والاحمرات (بلغة فصحى الزرقاوات والحمراوات) كما هو معروف، فلا ندري ما هو الجانب النفسي الذي حبب اليه الاهتمام بمثل هذه الألوان؟.

ماجد السامرائي :

الحقيقة توجد مجالات كثيرة لدراسة اللون، هناك أكثر من سبيل : - الجانب النفسي، جانب البيئة، هناك جانب حول علاقته بالتربة. لقد حدثني هو عن هذا الجانب وقال : «أول مرة استرعى انتباهه اللون (البني المحروق) والذي كان يستخدمه كثيراً : - «حين غادرت العراق الى فرنسا، ذهبت عن طريق البر الى سوريا فلبنان، وفي الصحراء كنت أطل من نافذة السيارة، فأرى هذا اللون الى الحد الذي حين توقفت السيارة، نزلت منها وأخذت حفنة منه في يدي، ليس تشبثاً بالتربة وانما تشبثاً بهذا اللون لكي لا انساه وبقي في ذهني منذ تلك اللحظة التي شاهدته فيها، وقد انعكست عليه الشمس بهذه الصورة التي ظلت منطبعة في ذهني».

محمد رفيق اللحام :

حدثني الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا، أنه شكلت في بغداد لجنة وأظن أنه كان يرأسها، وذلك لحصر أعمال المرحوم فائق حسن، بعد أن تسرب عدد كبير منها الى فرنسا، بالاضافة للوحات المهاجرة، هناك لوحات نسبت للأستاذ فائق أيضاً، فالمعروف عنه أنه كان حينما يدّرس تلاميذه، يصلح لهم في أعمالهم ويساهم في عمل اللوحة، لذلك فإن عدداً من الطلاب أو غيرهم نسخوا عن هذه اللوحات أو نسبوها اليه.

شاكر حسن ال سعيد :

في الواقع تظل هجرة اللوحات كهجرة العقول، انها في الواقع أزمة معاصرة تحدث في بلدان العالم الثالث وغير بلدان العالم الثالث، ولكن ما هي التدابير لدرء هذه الظاهرة؟ في رأيي أنها تعتمد على الاجراءات الرسمية التي تتخذ في أي قطر من الأقطار. لكن أود أن أشير أيضاً الى قضية مهمة في شخصية فائق حسن، الأستاذ ماجد أشار ضمنياً الى أن فائق حسن كان رائداً في ظهور الجماعات الفنية، وهذه المسألة مهمة في هذا العصر، وخصوصاً في بلدان العالم الثالث، كما تعلمون. حيث العمل الفني، واهتمام الفنان الشاب بالتمرحل يعتمد على التصدي للتقنيات والأساليب، ومعظمها مستورد من الخارج. ولكن كيف يستطيع هذا الفنان الشاب أن يتابع ابداعه الفني دون أن تكون له رؤية معينة؟ إن ظهور الجماعات الفنية في العراق في الأربعينات، كان بسبب اهتمامات فائق حسن، فهو حينما جاء من باريس عام ١٩٤٣، وامتهن العمل في البداية كمدرس في إحدى المدارس الثانوية. كان الشريف محيي الدين حيدر (وتلك حقيقة لا بد من تثبيتها) في عام ١٩٣٦ قد أسس معهد الفنون الجميلة للموسيقى، وكان هو من العازفين القديرين على العود، وله مدرسة معروفة في العراق، ومن تلاميذه سلمان شكر، ومنير بشير، وجميل بشير، وقد أكمل دراسته في باريس، أقول : – ان فائق حسن حينما قابله الشريف محيي الدين فاتحه بإمكانية انشاء معهد للفنون الجميلة، فأصبح هو الأستاذ الأول، ولكن فائق حسن لم يكتفِ بممارسة التدريس في المعهد وتأسيس دراسة التخصص في معهد الفنون الجميلة كما هو معروف، بل حاول أن يجمع حوله بعض الأصدقاء والطلاب والهواة، وبدأوا يخرجون الى ضاحية المدينة ويرسمون هناك. وفي بداية هذه المرحلة، كما أشار الدكتور

جورج، ظهرت نزعة جديدة في عمله الفني وهو الاهتمام بالـ (Fauvism) في رسم اللوحة، وطبعاً كان هذا الاهتمام هو أيضاً اهتماماً بالنزعة البدائية للرسم، بأساليب مبسطة، بألوان جدّ محدودة، وبالتالي كان فائق حسن رائداً أساسياً لظهور الجماعات الفنية في العراق. وأعتقد أن الجماعة الفنية هي المحصلة الوحيدة لتهيئة رؤى فنية لدى الفنانين في كل الوطن العربي وربما في العالم أجمع.

د. احسان فتحي :

لدي ملاحظة أولى : أشكر الأستاذ ماجد السامرائي على هذه المحاضرة التثقيفية، ولكني كنت أتوقع أن تحتوي ولو على قدر بسيط من حياة فائق حسن. متى ولد وأين؟ متى توفي؟ هذه المعلومات البسيطة جداً لم تذكر في المحاضرة، أعتقد أن الجانب التوثيقي، المركّز، ولو بشكل بسيط، هو أمر مهمٌ، وكان سيغني المحاضرة بأرقام وتواريخ ويعزز الجانب التوثيقي بها.

الملاحظة الثانية هي قوله أن فائق حسن لم يكن مهتماً كثيراً بالموضوع وانما باللون، وذكر أيضاً الأخ الأستاذ شاكر أن فائق كان أكثر تقنياً من كونه فناناً. أنا لا أرتاح لهذا التحليل وأعتقد بأن مشكلة فائق حسن تكمن في أنه لم يكن فناناً متخلفاً عن سواه، ولم يكن متمرساً في التعبير الجيد عن آرائه بشكل مفلسف أو مرتب ومنمق، ولكنه بالأساس كان فناناً كبيراً. فلو نحن لاحظنا تطور فنه عبر المراحل التي ذكرت، لاتضح لنا بأن له موضوعاً هو البيئة العراقية، الإنسان والطبيعة. فهذا موضوع كبير بحد ذاته، وحتى الحصان هو موضوع كبير وليس بالسهل تناوله، فأعتقد أن من المجحف أن نركز على أن فائق كان تقنياً أكثر من كونه فناناً.

ملاحظة أخيرة : سمعت أيضاً أن دار فائق حسن في بغداد قد سرقت، بعد وفاته مباشرة. وهذا حدث مؤلم جداً، وأعتقد أن من المرغوب فيه أن تعمل وزارة الثقافة والاعلام على تحويل هذه الدار الى متحف، وتجميع أعماله مع المقتنيات والأثاث، فهل يا ترى ستتحقق هذه المحاولة أم لا؟.

ماجد السامرائي :

الجانب الذي أشار له الدكتور إحسان مهم جداً، فانا لم أوثّق حياة فائق حسن

ولم أدرج هذا الجانب لاعتقادي بأن فائق حسن معروف، وأن طلابه في كل مكان، وبخاصة في الأردن، ولأن الكثير من فناني الأردن درسوا على فائق وعرفوا فائق حسن. الا أني أعترف أن هذا الجانب مهمٌّ وأساسي وسأحاول أن أعوّض عنه بالمستقبل تدوينياً. أما بالنسبة للموضوع فأنا لم أقل أنه لم يكن مهتماً بالموضوع على الإطلاق، وانما هو كان يغلّب جانب التعبير في الموضوع، أي أنه كان مهتماً بالموضوع العراقي. موضوعه ظل عراقياً ولم يخرج عن هذه البيئة العراقية، ولم يخرج عن المحيط العراقي، وأنا قلت جملة أظنها كانت دقيقة، قلت أنه دخل الحياة لا ليخرج منها وانما ليكون فيها ومن خلالها. هذه العبارة، كما أظن، من خلال الورقة التي قدمتها، احتوت على أفكار كثيرة، وكان من الممكن أن أخوض في تفصيلاتها، إلا أنني محدد بالوقت المخصّص لي كمحاضر، وأمامي موضوع كبير، ومعي فيلم أيضاً، فاضطررت الى أن ألخّص، وأكتفي بعبارات أحياناً دون الدخول في تفصيلات.

نحن متفقون على أن البيئة العراقية هي موضوع فائق، وأنه لم يخرج من هذه البيئة، إلاّ الى البيئة العربية حينما اهتم بالقضية الفلسطينية، وحين رسم أكثر من لوحة عنها. أما بالنسبة لبيت فائق حسن للأسف، فإن ما ذكره الدكتور احسان فتحي، قد وقع فعلاً لأن البيت كان مهجوراً. إذ أن فائق حسن ذهب الى فرنسا، وحصل الحظر الجوي على العراق فلم يستطع العودة وقد توفي هناك. ولشدة ارتباطه بأرض جدوده وبالأرض العراقية، أوصى بنقل جثمانه الى بغداد، فلم يتمكنوا من نقله. وكان قد أوصاهم ان لم يستطيعوا نقله فليحرقوه، ويذهبوا برماده الى العراق. وقد أحرق استجابة لوصيته وعادت زوجته مؤخراً بقارورة تضم رماده، وهذه القارورة موجودة الآن في متحفه مع لوحاته في مركز صدام للفنون.

لحسن الحظ فإن بيته الذي سرق لم يكن فيه لوحات كثيرة، وقد وجدوا واحدة منها ممزقة لجهل السارق بقيمتها، وقد وجدوا أوراقاً كثيرة له فيها تخطيطات وملاحظات وكتابات منثورة وأعتقد أنها جمعت. والعمل جارٍ لأن يكون الى جانب متحف الرواد شيء خاص بفائق حسن.

شاكر حسن آل سعيد :

أستطيع أن أدلي بنبذة سريعة عن حياة فائق حسن :

– ولد عام ١٩١٤م.

– التحق بالبعثة العلمية للدراسة في باريس عام ١٩٣٤.

– أسس معهد الفنون الجميلة عام ١٩٣٦.

– أصبح فائق حسن أستاذاً للمعهد عام ١٩٣٩ بعد عودته من الدراسة.

– احتك بالبولنديين، بعد أن جاؤوا الى العراق عام ١٩٤٣، وهذا الاحتكاك أثّر على أسلوبه، فظهرت بعض لوحاته وهي بتأثيرات (ماتوشاك).

– أسس جماعة البدائيين (الرواد أو S.P) في بداية الأربعينات، وكان (عيسى حنا) من أول رواده.

– سنة ١٩٥٠ نظّم أول معرض للرواد (S.P)، وقد صار يعرف أعضاؤه الان باسم جماعة الرواد.

– سنة ١٩٦٢ انسحب فائق من الجماعة وترك الأمر للفنان (اسماعيل الشيخلي)، وأسس جماعة «الزاوية» التي انفرطت بعد عام.

– تم اعتباره عضواً دائماً في الرابطة العالمية للفنانين (الاياب) (A.I.A.P.).

– توفي عام ١٩٩٢ عن عمر يناهز الـ (٨٠) عاماً.

لقاء مع
فناني الأرض المحتلة

فيرا تماري - تيسير بركات

نبيل عناني - خليل رباح

سليمان منصور

تقديــم

المحاور الأساسية للعمل الفني عموما هي أربعة محاور : - أولا الرؤية، أو كيف نرى العالم؟ ولماذا نحن نحوّر في رؤية العالم من خلال التشخيص؟ أو لماذا نفاضل بين التشخيص والتجريد.. الخ من معطيات، ثم التقنية واستخدام المواد التي نبني بها البناء الفني على اللوحة أو المنحوته، أو القطعة السيراميكية..، ثم ما هي الطريقة التي نوظف بها هذه التقنية من أجل الرؤية، وما هو التعبير الذي يمثل المشاعر والعواطف والموقف الذاتي للفنان وربما الذاتوية المتجهة نحو الموضوعية من خلال العمل الفني؟ هذه المحاور الاربعة باعتقادي هي المحاور الاساسية التي يمكن الحديث من خلالها عن طبيعة العمل الفني وبالتالي صدق الرؤية لدى الفنان.

نحن نستورد الأساليب، ولنقلْها بصراحة، لأن الفن العالمي هو فن مشاع للجميع. فالأسلوب والتقنية موجودة ومن السهولة استيرادها، لكن ليست هي الهدف في العمل الفني. واذا كان الفنان يريد أن يرسم بأسلوب معين حديث أو ما بعد حداثوي، فليس هذا هو الهدف من العمل الفني، بل الهدف أن تصبح للفنان رؤيته الخاصة والتي من خلالها يستطيع أن يقول أنني أوظف التقنية وأنا أرسم بالأسلوب الفلاني وذلك لأني أرى العالم بهذه الطريقة، أو هذه هي طريقتي في الرؤية. وهي لا تستورد بالطبع، بل تعتمد على تلك المناهل الثقافية التراثية والعلمية، لتكوين رؤية معينة من خلال هذه المحاور بالذات.

هناك موضوع آخر أود لإخواني أن يكونوا على بينة منه، وهو أن أي عمل فني يتكون على الأقل في ثلاثة مستويات : - مستوى الذات أو ما يعبر عنه الفنان ذاتيا، ومستوى الجمهور أو ما يريد الجمهور أن يتلقاه من العمل الفني. ان ما يرضي الجمهور هو هدف مباشر وأولي، ولكن الهدف الرئيسي هو الإبداع حتى بغياب الجمهور. وآخر هذه المستويات هو مستوى العمل الفني، أو كيف يستطيع الفنان أن يجعل منه متحدثا عن نفسه بنفسه، حتى بغياب الفنان. هذه المستويات الثلاثة موجودة

دائما في أي شكل من الأشكال الفنية. الفن التشخيصي يريد أن يلبي ما يشاهده الجمهور لكنه يخفي في ذاته ذاتية الفنان، وذاتية النص. الفن التعبيري يريد أن يعبر عن ذاتية الفنان في الظاهر، ولكنه يخفي في داخله أهمية موضوعية العمل الفني وكذلك ما يريد أن يراه الجمهور. أما الفن التجريدي وما بعد التجريدي فيريد أن يطلق للنفس حريتها في الحديث ويخفي في داخله ما يريد الجمهور. فكيف يتوصل الفنان الى ذلك؟ تبقى هذه مهمته الخاصة، أو قابليته على الابداع الموضوعي.

نأتي الآن للحديث عن المعرض الفنيّ، وباعتقادي أنه يمثل نقلة رائعة جدا مقارنة بالفن العربي أجمع. انطلاقا من خبرتي المتواضعة أستطيع أن أقول أن هذا المعرض غني وحافل بالكثير من القيم الفنية التي لها صلة بالتراث من جهة ، وبالأسلوب العالمي من جهة أخرى. وهي ميزة يطمح لها جميع الفنانين العرب، كل حسب قوميته وثقافته.

حينما استفسر يوما ما أحد تلاميذي عن أهمية وضوح التعبير في المنجز الفني، أي بواسطة التقنية والأسلوب بما يدحض فلسفة الغموض في الخطاب التشكيلي تأييدا منه لفلسفة الوضوح التشخيصي، كان جوابي له كالآتي : «المهم هو صدق التعبير والاخلاص فيه، فالفنان لا يستهدف لا الوضوح ولا الغموض، وانما يستهدف الابداع، والجمال الإبداعي فيما يحققه من إضافات، على ما سبقه من عطاء. أي في البحث عن الجمال اللامألوف ومن ثم اكتشافه. ذلك ان التشاغل بالغموض أو الوضوح، كالتشاغل بالتساؤل «هل الفن للفن أم الفن للمجتمع؟»». هذه صيغة طرحت منذ بداية القرن العشرين. الفن هو للفن وللمجتمع في نفس الوقت. ولكن كيف نميز بين أن يكون للمجتمع أو أن لا يكون للمجتمع، طالما أن الفنان مهما عبّر عنه فهو موجود ضمن المجتمع؟ كما أن هناك مشاهد لعمله الفني. فأي صيغة من صيغ التعبير هي للابداع وللمجتمع في نفس الوقت. هذا المعرض يكتنز باعتقادي بعدة نواحٍ أساسية، ومن حسن الصدف أن تكون المقدمة في دليل المعرض قد تطرقت الى قسم منها. مثلا، نقرأ هنا: «ما يدور اليوم في الفعل الفني للأربعة ليس نشازا وانما هو شذوذ بمعناه الايجابي ومحاكاة لتصورات الحداثة في العالم.» كما نقرأ أيضا عبارة «خطاب فني تشكيلي.» وفي اعتقادي ان أي عمل فني، هو عمل فني وخطاب معا. ومعنى كونه خطابا، أي أن هناك ما يحاول الفنان أن يقدمه فيه كعطاء باعتباره مرسلا

لهذا العطاء من خلال اللوحة. وأن خصوصية اللوحة في الخطاب التشكيلي ستبقى لذاتها في داخل هذا الأثر الفني. واذن فلا علاقة لتحليلنا لهذا الأثر أو ذلك الا بمقدار ما سوف يوضحه النص نفسه. نحن ازاء العمل الفني لذاته، وأي إخلال بهذه الخصوصية يشوه معنى الخطاب وينقل المسألة من كونها خطابا فنيا الى كونها محاولة في الفكر التشكيلي، والفكر التشكيلي هو غير الخطاب التشكيلي. الخطاب هو ما يخص الأثر الفني ومن خلاله النص، وأي مشاهد هو أمام هذا النص يحاول أن يفهمه ولا شك بحضوره الثقافي عبره.

المعرض اذن يطرح لنا محاولة أساسية ذات صلة بالتراث. وباعتقادي أن التراث هو المعين الأكثر أهمية للفنان العربي، لا سيما وأن الجذور البعيدة للثقافة التشكيلية تظل في الفن جذورا عميقة، نستطيع أن نستأنس بها بمقدار ما نستطيع أن ننهل منها. إن الوطن العربي بأجمعه يقول لنا بصراحة : – هنا كنز لم يكتشف بعد كما يجب، وعلينا أن نبني انطلاقا من عنده صرحنا الثقافي فيه، بفضل وجود حضارات محلية وقديمة تعود الى آلاف السنين قبل الميلاد وهي التي ستظل الحافز لممارسة العمل الفني بروح جديدة معطاءة.

إن المعرض طافح بهذا المحور لا سيما وأن هناك استلهامات للأرض. والا لماذا استلهم، مثلا، سليمان منصور مادة الطين والتبن في عمله الفني؟ وبالتالي فهناك أشكال معينة من الأدوات الموسيقية، أعني أشكال القانون أو الرباب أو المصنوعات الأخرى ذات الصلة بالفلوكلور. لماذا استلهمها، إذن هي في هذه الصلة الأكيدة بالأرض؟. لماذا استلهم نبيل عناني بدوره الجلود الحيوانية، والجلد هو رمز لعالم خليقي، لا يمثل الانسان وانما يمثل الحيوان؟ لماذا استلهمها في عمله الفني، لو لم تكن هذه المادة أو هذه التقنية ذات صلة كبيرة بالأرض والمخلوق الذي يتحاور مع الأرض عبر وجوده الخليقي؟ وبالتالي يصبح وجود الانسان في التعبير الفني في هذا المعرض أيضاً وجودا خاصا : – وجودا ذا طعم خاص. حيث قيمة الإنسان من خلال علاقته بالأرض، وبالتالي بالفضاء تغدو جزءاً من الكيان المعماري... إنها علاقة واضحة كما في رسوم تيسير بركات مثلا. وهكذا نجد أن هذه القضايا التي لها صلة بالمحيط والأرض متطورة الى حد بعيد في أعمال اخواننا الفلسطينيين. على سبيل المثال نجد أنّ خليل رباح، لا يكتفي بأن يستلهم المحيط، وعفوية ظهور الاشارات على المحيط كما

على الجدران أو على الأرض وما الى ذلك، لا يكتفي بهذا فقط وانما سيطوره في استخدام الفضاء المعماري القابع ما وراء اللوحة استخداما يتفاعل مع اللوحة. هنا اذن يخرج الفنان عن إطار اللوحة الداخلي ويحاول أن يوحدها بالفضاء الخارجي.

لنأخذ أيضا ثانية أعمال الأستاذ عناني، وفيما قدمه من اهتمامات في رسم الشكل الانساني بواسطة تقنية الجلود. ففي البداية نجده يمثل الناس متلاصقين ببعضهم البعض. هناك تداخل بين الأشخاص بشكل أفقي، وفي أحد المواضيع يبدو لنا ما يمثل الأم وهي تحضن الابن في تداخل بديع وبروح شاعرية، ولكن سرعان ما يتطور هذا التداخل الى نوع من الانصهار بين الأشكال الانسانية كما في لوحاته الأخيرة مبينا لنا كيف أن عالما مأساويا دراميا يلوح بين السماء والأرض من خلال هذه التمزقات الجلدية التي يستطيع الانسان لأول وهلة أن يكتشفها كما لو أنها أجساد بشرية. الانسان الذي كان واقفا فأصبح الآن مندمجا في الاخرين. هذه محاور أعتقد أنها مهمة جدا ومن الممكن افرازها وتحليلها من خلال هذا المعرض.

ونأتي الآن الى الأعمال التشخيصية التي مارسها فنانان هما يعقوب الكرد وجواد المالح، ان هذه التشخيصية في الفن الفلسطيني تلعب دورها الهام في الفن الفلسطيني لديهما كما لو أن هناك نوعا من الكيان الانساني الشامل الذي يصهر الانسان بالانسان، والانسان بالفضاء، وهذا ما يتضح في أعمال جواد المالح. في حين أن يعقوب الكرد سيستخدم «الكولاج» من القماش لتأليف الشكل الانساني، وبالتالي يتحوّل هذا الخروج عن استخدام الزيت أو المواد الانشائية الأخرى الى خامات ذات صلة بالمحيط والأرض.

أما بالنسبة لأعمال فيرا تماري، فباعتقادي أن تصغيرياتها تنبع من عظيم شعورها بالشمول والاستقلالية والتعالي. والواقع فإنّ تقنيتها نفسها، بما تنطوي عليه من بساطة ومن نعومة واختزالية يُستطاع تصنيفها الى ما يمثله الفن الاختزالي.. وهي تحدثنا بلغة واضحة عن لا جدوى البحث في اشكاليات فن الفخار، وقد يكون ذلك كرد فعل لها على اشكالية هذا الفن، وها هو ذا يتناول منذ فجر التاريخ موضوع الكون وخلق الانسان. فما الذي يجعل الفخاري منذ الالف الخامس من الميلاد موظفا الطين في عمل الآنية وهو في نفس الوقت يوظفه لعمل تماثيل الالهة؟ ان هذا التوافق

اللامنطقي، بين اليومي والدهري وبين الانساني والالهي هو ما يبدو محور اختياراتها التقنية والأسلوبية. فاستخدام الفخار لديها محاولة من أجل حل اشكالية لا حل لها هي اشكالية الوجود بأسره، ترى هل يحل فن الفخار لغز الكائن البشري في صميم معاناته للصعود والهبوط للحياة أو الموت؟ ربما كان هذا هو السؤال الذي تحاول تماري أن تجيب عليه من خلال فخارياتها التصغيرية، وهي لهذا السبب أو لغيره تقترب من تقنية وأسلوب يقرب هو الآخر من فن الديكور أحيانا ومن فنون التصميم والعمارة الداخلية عموما، لكي تبتعد بهذا التعبير الفني الجميل عن الواقعية التنفيذية، بل احالتها الى واقعية نموذجية تعيد للفكر الفخاري علاقته بالحياة اليومية وليس بالوجود الخليقي للانسان.

الرؤى:

الفنان سليمان منصور

اذا أردت الحديث عن الرؤية الفنية الخاصة بي فيجب أن أتحدث عما قبل هذه الرؤية الحالية. عن الظروف التي أدت بي وبعدد من زملائي الفنانين الى أوان وصولنا الى هذه الرؤية التي أعتقد أنها جديدة. كما تعرفون فنحن نعيش في الأرض المحتلة منذ (٢٥) سنة أو أكثر، وخلال هذه الفترة كان هدفنا الأساسي هو رسم قضايا سياسية واضحة ومباشرة بهدف توعية الجماهير وعمل هالة ثورية من أجل الخلاص من الاحتلال. وكنا طوال الوقت نرسم قضباناً وقبضات وسجناء وأراضي مصادرة وأسلاكاً شائكة.. الخ، حيث تجمعت لدينا «انسكلوبيديا» من الرموز. حتى أن بعض هذه الرموز التي اخترعناها أصبحت رموزاً شعبية متداولة. واستمر هذا الحال على مدى حوالي عشرين عاما بالنسبة لأي فنان له ذاتيته، ويهمه تطوره الفني كما تهمه قضيته في نفس الوقت. بعد مرور هذا الوقت بدأنا نشعر كفنانين بوجود شيء ناقص فينا. العمل السياسي مهم، ولكن تطور الفنان ورفع مستوى الفن التشكيلي الفلسطيني هو أيضاً عمل لا يقل أهمية عن العمل السياسي. وهكذا بدأ كل فنان منا يفكر بما قبل الانتفاضة، في محاولة لتغيير رؤيته الفنية، وبهدف تطوير عمله الفني. ثم حلّت الانتفاضة، وأعطت لي بالذات، شعورا بأني انسان صغير، وليست لديّ الأهمية التي كنت أتصور أني أمتلكها، وهي كوني فناناً أقود الجماهير الى الثورة. لماذا؟ لأن

الأطفال كانوا هم الأبطال الحقيقيين، هم الذين يبدعون وهم الذين يقومون بالعمل الفعلي. أصبح عملي بالريشة والزيت والكانفاس لا معنى له في ظل الانتفاضة، خاصة في السنتين الأولتين. هذا الشعور منحني شعورا آخر بالحرية، وهو أنني غير ملزم الان بأن أمارس العمل السياسي المباشر، وأن هذه هي فرصتي في أن أطور عملي الفني وأرفع على قدر استطاعتي، من مستوى الفن التشكيلي في الأرض المحتلة، وهذه كما قلت لا تقل أهمية عن العمل السياسي المباشر. فبدأت في الأشهر الأولى من الانتفاضة في عمل تجارب جديدة، بخاصة وأن المهمة الأكبر للإنتفاضة هي الاعتماد على الذات، ومقاطعة المنتوجات الاسرائيلية والغربية. بدأت في الأشهر الأولى في البحث عن مواد خام من البيئة، من الأرض التي يمكن أن أنجز من خلالها عملي الفني المستقبلي. وبالطبع فان عملية البحث عن المواد الخام، ومن خلال معرفتي السابقة تؤثر على رؤية الفنان وعلى طبيعة عمله الفني، فالزيت مثلا اخترع لعمل الخيالات والظلال والأبعاد، فاذا تحول الفنان وعمل بمواد أخرى فمن الممكن أن تتغير رؤيته الفنية. ومن خلال تجربتي في العمل بمجال التراث، وبصفتي عضوا في لجنة التراث، قمت بانشاء بناء لمتحف أيضا من مواد طبيعية، منها الطين والقش. وهكذا بدأت أستخدم هذه المواد وشعرت مباشرة أني أصبحت أمتلك رؤية جديدة وتعبيرا جديدا، وكذلك زملائي. في البداية كنا متخوفّين من الجمهور الذي عودناه على الفن المباشر فقد لا يتقبل هذه الأعمال الجديدة. وأقمنا معرضاً وكانت النتيجة أن الجمهور في الأرض المحتلة فهم تجربتنا بكل معنى الكلمة وتفاعل معها.

مدير الندوة :

حديث الأستاذ سليمان عن الرؤية حديث ممتع، لا سيما وهو يربط بين أهمية الرؤية من أجل اختيار التقنية والأسلوب. ولكن مما لاشك فيه هو أن هذا الاكتشاف الجديد الذي طرحه الأستاذ سليمان يبدو حيا وسوف يرفد، كما يظهر، في المستقبل، ليس فقط الفكر الفلسطيني بل والفكر العربي أيضا، لا لشيء الا لأن اكتشاف أهمية الأرض، والخامات في العمل الفني، من حيث علاقتها بالرؤية الفنية هو اكتشاف مهم. ان معظم الفنانين الان في العراق أو الأردن أو في مصر... الخ، يستخدمون التقنيات لمجرد كونها تقنيات جديدة، خامات متعددة، ولكن لماذا؟ هل لأنها موجودة في الصناعة الحديثة ومهيّأة من قبل التكنولوجيا المعاصرة فقط؟ فما أهمية ذلك لو لم ترتبط تلك

الخامات بالرؤية الفنية بالأساس؟ ولكن ما يمكن أن يوضح رؤية الفنان سليمان منصور أكثر فأكثر هو أيضا أعمال الأستاذ عناني. فهو يعمل في نفس الاتجاه فليتفضل الأستاذ عناني للإدلاء برأيه.

نبيل عناني :

عرض الأستاذ سليمان منصور الجانب التاريخي، من حيث تواصل العمل الفني والتغيرات التي طرأت عليه، ولكننا مررنا بنفس التجربة الى حد ما، ولو أن الرؤية اختلفت بين فنان وآخر، فان هناك ما يجمعنا جميعا في فكرة واحدة، والتي هي عملية البحث عن الخامة المناسبة للتعبير من خلال الأرض نفسها بصورة أساسية أكثر جرأة في الطرح وتتماشى مع الأساليب الفنية الحديثة الموجودة في العلم. الهم الأكبر عندي كان أن لا نبقى في دائرة مغلقة في النظر الى الفن. ظروفنا صعبة جدا، من حيث السفر والاطلاع على الفنون العالمية، لكن التحديات التي واجهناها والضغوطات النفسية للاحتلال، لم تستطع أن تسيء الى أساليبنا، واستخدام الخامات الخاصة بها.

بخصوص رؤيتي، هناك تأثيرات متعددة نابعة من التراث الفلسطيني، والذي اعتبره منهلا كبيراً جدا، وهو لغاية الآن لم يُبحث، ولو بنسبة (١٪). وهو تراث غني جدا بالرموز وبالعناصر التي يستطيع الفنان ان يوظفها في فنه، لكن من الصعب أن توظف بطريقة تقليدية بهذا الشأن. انها بحاجة الى بحث وتجريد وخبرة طويلة حتى يتوصل الفنان من خلالها الى ما يتوخاه ويرضى عنه.

الصحيح أنه كثيرا ما سيطر عليّ التراث الفلسطيني منذ بدايتي في السبعينات نتيجة دراسات عديدة في التطريز الفلسطيني والحرف الفلسطينية وخروجي الى القرية الفلسطينية للرسم أو لبحث معين. استهواني هذا التراث بشكل جنوني بحيث بدأ يسيطر عليّ في أعمالي الفنية.

بعد الانتفاضة وجدت أن خامة الجلد من الخامات التي تساعدني في أن أطرح رؤيتي الفنية وتساعدني في بلورة الأسلوب الذي أفكر فيه وتعطيني نوعا من القناعة الذاتية بأعمالي الفنية. في البدايات واجهت صعوبات كثيرة لكن سرعان ما سيطرت عليها، لكي أوظفها بالطريقة التي أكون راضيا عنها.

الخامة تلعب دورا مهما في توجيه الأسلوب الفني أو الرؤية الفنية، وكما تحدث الأستاذ شاكر حسن فقد كنت في السابق أعمل منجزات تحتوي على نوع من التجربة المبسطة والتداخل بين المساحة والخط والتدريج والتوزيع ثم الإنتقال الى نوع آخر من التقنية التي ستساعدني على أبراز أسلوبي بشكل الكولاج [لصق قطع من الجلد بجانب بعضها أو أحيانا عجن قطع الجلود ووضعها في منطقة معينة في اللوحة]. التجربة اعتبرها في بدايتها، والجلد خامة شيقة ويمكن أن يكتشف الواحد فيها كل يوم ما هو جديد. وأنا أتصور أنه ما زال أمامنا وقت حتى تكتمل هذه التجربة، فقد أظل فيها وقد انتقل منها الى وسائط أخرى. [وتلاحظون أنني أستخدم أحيانا الخشب أو الزجاج أو النحاس وكلها من خاماتنا المحلية وأدواتنا ومن تراثنا العربي والاسلامي].

مدير الندوة :

سادتي الحضور : تلاحظون أن فكرة الانشداد الى الأرض من خلال الخامات والمواد الانشائية واضحة الى حد بعيد فيما قدمه كل من الأستاذين سليمان منصور، ونبيل عناني. ولكن هناك حقل آخر ربما له صلة وثيقة بالفكر العالمي وبالتجريدية وبمحاولات ما بعد التجريدية، وهي التي خاضها ويخوضها باستمرار تيسير بركات. وكما قلت فثمة شيء من الغنائية أو الإيقاعية الشعرية في عمله الفني فضلا عن محاولة تمثيل الانسان. ولكن باعتقادي أن هناك أيضا اشكالية ما، وأعتقد أن الأستاذ تيسير نوه بها في بعض الأحاديث التي دارت بيننا، وهي موقف الفكر العالمي إزاء التراث المحلي، وهو ما سوف يوضحه لنا بمقدار ما يتعلق الأمر برؤيته الفنية.

تيسير بركات :

أحب في البداية أن أتحدث عن السياسة والفن بشكل مختصر وكيف أن التجربة الفلسطينية قد أثّرت فيها السياسة. كان، باعتقادي، سلبيا الى حد ما، أن للتجربة الفنية الثقافية ايجابيات وسلبيات، وأتصوّر أن لدينا الجرأة منذ فترة كي نتحدث عن هذا الموضوع. السياسة جعلت الفن الى حدّ ما يمثل دور المترجم أو الدعائي والاعلامي، فتميزت الأعمال الفلسطينية قبل السبعينات بالعمل الدعائي أو الاعلامي. لكن في فترة الانتفاضة، حيث كان الكل يتوقع أن يستمر هذا النهج ويتصاعد، حدث

العكس تماما. فقد كان للإنتفاضة دور مهم في قلب كثير من الموازين في ذهن المثقفين. وحتى على المستوى الشعبي، اذ اختفت مفاهيم واستجدت بدلا عنها مفاهيم جديدة، وعندنا نحن الفنانين، كان الانقلاب في عملية التحرر، التحرر من أي قيد كان، وكما أن الانتفاضة كفعل ثوري اختلفت في شكلها وفي طريقة مقاومتها الاحتلال، كذلك اختلف الدور الثقافي والفني في طريقة أدائه. ونحن كفنانين، وأنا أحدهم، شعرت بحرية أكبر في ممارسة دوري الثقافي والفني في منتهى الحرية والجرأة، فقد كنت أتحدى المفاهيم التي كانت سائدة، فدورنا كفنانين فلسطينيين دور مهم لأن قضيتنا عادلة وواضحة، ومفروض أن يرافقها فن جيد، فن مستواه يظلّ عالياً، بنفس وضوح قضيتنا وبنفس أهميتها. ومن هنا فأنا أشعر بمسؤولية كبيرة محاولا أن يكون عملي الفني جيدا، وعند عرضه في منطقة ما يكون واضحا. ان لهذه القضية السياسية في الفن توجها جيداً، وتوجهاتي منذ ١٩٨٤ حتى الآن هي عملية بحث في استلهام الوعي الانساني والشرقي بشكل عام والذي أعتبره من حقي. ان التواصل مهم بين القديم والحديث، فثمة مشروع حضاري يعمل له المبدعون العرب، ربما لا توجد لقاءات وتنظيم في وضع اللبنات الأولى لهذا المشروع، ولكن من خلال اطلاعي فانه من الواضح أن هناك نهجا عند المبدعين. انهم يعملون تقريبا بنفس الخط، ومتقاربين. وأهمية هذا المشروع الحضاري هو في أنه يضع اللبنات الأولى لطريقة التفكير وأيضا للذوق العام، وحتى لوضع فلسفة معينة. نحن كفنانين لا نضع هذه الفلسفة، ربما نطرحها بشكلها الجمالي وهذا في غاية الأهمية لنا كشعوب عربية في عملية البناء. فاذا لم يكن للتواصل أو للنتائج التي لها من قبل الفنانين افرازات منطقية وطبيعية ومبنية على تسلسل منطقي وواضح فسوف تظل عملية احباط وتشويش في الرؤية. من هنا فإني أرى دوري كفنان هو في فهم ماذا كان قديما. ماذا أبدعنا كشرق؟ ماذا أعطينا للحضارات الأخرى والى أي شيء نريد أن نصل؟ اذا لم يكن هناك تتبع منطقي واستلهام ثاقب فإن الرؤية ستكون مشوشة وغير منطقية، وأحيانا لا تخدم وقد تضر. وبسبب ذلك فان كثيرا من الطاقات العربية تهدر. انني واحد من الناس الذين تقلقهم مسألة اللوحة، فنحن كعرب وشرقيين، لم نعرف هذا الا في أوائل القرن العشرين. سابقا كنا نعرف العمل الجمالي فقط من خلال العمارة، من خلال الزخرفة والخط، من خلال أن يكون العمل الجمالي إما نقشاً على الخشب، أو كرسياً جميلاً، زيّاً

جميلاً... الخ. لم نكن معتادين على اللوحة المعلقة على جدار. وهذه الفكرة مبنية على شيء ليس هو عربيا، ولا شرقيا، انها من أساسها تنسف كل العملية الابداعية لنا، من حيث أن هذا العمل مبني على أساس مختلف. هذه واحدة من الاشكاليات التي تراودني كفنان.

ففي عملية النتاج الفني نفسها أهتم كثيرا بفهم ما الذي أعمله. ماذا يوجد قبل ألف سنة؟ والتجربة العالمية الحديثة أين نحن منها؟ من هنا، يوجد تركيز لديّ على الميتولوجيا والأسطورة، وأرى أن هذه الأشكال الميتولوجية موجودة حتى الآن لدى الشعوب العربية، في العادات وطريقة التفكير. وأعتبر أنني ما زلت في بداية المشوار في هذا المجال.

مدير الندوة :

اشكاليتنا نحن العرب تنبع من جميع هذه المحاور التي أشار لها الفنان تيسير بركات، من الخامة ومن الأسلوب ومن الرؤية ومن علاقة الفكر العالمي بالفكر المحلي، ولكن الى أي حد نستطيع أن نصحح بعض وجهات النظر من خلالها ونفهمها فهما جيدا؟ باعتقادي أن الإشارة الى المشروع الحضاري العربي إشارة قيمة جدا، بالإضافة الى أهمية التعبير عن النضال وعن الشعور بالمسؤولية العالمية من أجل جودة العمل، ثم التحرر من أي قيد سابق. ولكن هناك ما يمكن أن أعقب عليه حول اشكالية التناقض الظاهري بين الفكر العالمي والفكر المحلي من خلال تقييم العمل الفني.

كانت الفترة الاسلامية في الفن فترة حرفية دونما ريب، أعني من حيث استخدام العمل الفني كوسيلة إيضاحية.. كوسيلة تجميلية لطبيعة الحياة تقتضي بالأساس الاهتمام بالجانب الصناعي واليدوي من العمل الفني. وهكذا ظهر فن المنمنمات على سبيل المثال، والذي لم يقصد به الرسم لذاته بل يقصد اتخاذ الرسم وسيلة لتزيين الكتب. مثل هذه الظاهرة لم يكن يختص بها الفكر الاسلامي فقط، وانما كانت موجودة في العصور الوسطى بأسرها، وباستعارات تقنية المنمنمات في مدرسة بغداد، فهي استعارات ظهرت في الفن المسيحي قبل الاسلام، والخلاصة فإن المراحل هي المسؤولة عن طبيعة التعبير، أي مرحلة العصور الوسطى لأنها أكدت لنا الجانب الحرفي في الفن الاسلامي، ولكننا كمعاصرين نستطيع أن نتساءل : - الى أي حد تسهم هذه

المرحلة الراهنة في الفكر العالمي لكي تفرز لدينا نتائج معبرة عن عصرنا الراهن؟ واستلهام التراث ألا يعني بالطبع اقتباسه بذاته في محاولة للتعبير عن مواقف جديدة قد تكون موضوعية كموضوعية المواقف السابقة في الوصول الى نتائج؟ الدور الآن للأستاذ رباح.

خليل رباح :

بالنسبة لرؤيتي الفنية أرى أن طبيعة التغير الذي يحصل في البيئة التي نتعامل معها، يؤدي الى تغيير حرفي أو ثقافي مكونا نوعا من التطور، في الفراغ نفسه وفي المكان الذي نعيش فيه. وأرى أن من المهم أن نتفاعل مع الناس ونعبّر للناس.

أما دور العمارة وعلاقتها بالفن ففي أوقات كثيرة أراهما هي والرسم شيئاً واحدا، وفي أوقات أخرى أراهما وكل واحد في جهة. لكن يبقى شيء ما في التصميم وهو مشترك بينهما وموجود في الفن. وهذا هو الذي بدأت أعبر فيه عن عملي التشكيلي. نستطيع أن نوصله الى الناس ونريهم كم يجب علينا أن نعمل على الخير ونطوره وصولا الى مرحلة نكون فيها واضحين في رؤيتنا وطموحاتنا فيما نحب لها أن تتحقق.

شاكر حسن آل سعيد :

... شكرا للأخوة على آرائهم الفنية. الحديث الآن للفنانة فيرا تماري : -

فيرا تماري :

من الصعب أن نتحدث عن الفخار بنفس الأسلوب الذي تحدث فيه باقي الفنانين. الفخار كما نعلم جميعا هو بالأساس مادة طينية استعملت منذ العصور القديمة للأشياء النفعية ولاستعمالات أيضا لها دلالات رومانية مثل عمل التماثيل.. الخ، ولكن دائما كان هناك فصل واضح بين الناحية الحرفية للعمل الفخاري وبين الناحية التشكيلية والتعبيرية للفخار. وعندما بدأت أعمل في مادة الفخار لم تكن هذه العملية واضحة لي. اذ استطعت أن أضع حدا فاصلا ما بين الناحية الحرفية وبين الناحية التعبيرية. أول مرحلة لي كانت في التغلب على النواحي التقنية والتعرف على اعادة تشكيلها وكيف أستطيع أن أستعمل الدولاب من أجل انجازها، كيف أزخرفها؟ ولم يكن واضحا عندي ماذا أريد؟ هل أعمل أواني فخارية أم جداريات أم تماثيل؟ حتى

أدركت منذ مدة قصيرة أمرا آخر، حيث أن للإناء نفس التعبير، أعني الاناء الفخاري. انه لا يعتمد على أن أنظر له كإناء نفعي فقط، وذلك لأنه بشكله وزخرفته واستعمال الحيز الذي في داخله، كان ينطوي على علاقات جمالية ليست أدنى من تلك التي نراها في النحت الفخاري أو الجداري.

الأعمال التي أعرضها الآن (وهي المرة الثانية التي أعرض فيها أعمالا مجسمة)، كانت تجربة تراكمت عبر السنين عندي، في الفترات السابقة حيث الأعمال النحتية تتصف بما أسماه الاخوان بالعلاقة بالتراث. كانت أقرب طريقة لي هي أن أسمي عملي عملا ملتزما لأنه كان ضرورة في تلك الفترة. وكانت الجداريات مليئة بالزخارف التي تعيد الذكرى للقرية وللزخارف الموجودة في الحرف القروية.... الخ.

من هذا المنطلق كان عملي مقبولا جدا لأنه أدى الى نوع من الحوار بينه وبين الجمهور الذي كان يسعده كثيرا أن يشاهده. الان انطلقت انطلاقه جديدة، لأنني أحسست أن عندي ما يخصني، في داخلي، وليس بالضرورة أن أجاري الذوق أو متطلبات المجتمع في ذلك الوقت. هناك شيء خاص جدا عند الفنان لم نتحدث عنه. تحدثنا عن عالمية الفن، عن التراث، عن الالتزام، على أننا لم نتحدث عن الذاتية الفنية عند الفنان وهو ما يهمني اليوم، ففي القطع الصغيرة هذه التي أنجزتها، أحسست لأول مرة بأني أضع شيئا من داخلي وبشكل جديد. لأول مرة شعرت بصدق في اخراج شعوري بعمل فني قريب مني كثيرا، أصبح بيني وبين العمل حوار أكثر من الأعمال السابقة. ولهذا فأنا أشعر اليوم بثقة أكثر من ذي قبل، وان علاقتي بالفخار أصبحت أقوى، وبالتالي قد أستطيع أن أوصل الى الجمهور رؤيتي أو الحلم وكل المشاعر التي تتبلور في ذاتي من خلال الأعمال البسيطة.

مدير الندوة :

شكراً للفنانة فيرا تماري وشكراً للأخوة الفنانين والان جاء الدور للجمهور الكريم للمساهمة في الندوة.

النقاش

د . جورج صايغ :

عندما نتكلم عن ادراك الانسان. أو الرؤية يجب أن لا ننسى فلسفة احساس

الانسان بالوجود، وهذه الفلسفة موجودة في صميم حياتنا نحن الشرقيين. وهي تنبع أصلا من الثقافة العربية الاسلامية، حيث الايمان والاحساس بوجود الخالق ووجود الأنظمة وصلة الأنظمة مع بعضها البعض لبلورة جمال هذا الوجود الذي نعيشه. ومن هذا المنطلق يمكننا أن نربط بين ما نراه هنا من ابداع، وخصوصا عندما يتكلم الغرب عن الانتفاضة، فيصفها بأنها مؤلمة ومتعبة، وكيف سيواجه الحجر الدبابة فينتصر. ولكننا في هذا المعرض الرائع جداً والمليء بالأمل والاحساس بالتفاعل العميق مع الحياة، وبالابداع، نرى شيئاً اخر، نرى سبعة فنانين، ونرى أن كل واحد منهم يختلف عن الثاني اختلافا تاما.

كيف وصل هؤلاء الشباب الى كل هذا الابداع؟ هل نبع من صلتهم مع ثقافة أخرى في الأرض المحتلة؟ أم هو من التفاعل مع الخارج نتيجة دراستهم في أوروبا وأمريكا، أو في البلد نفسه؟ أم هل ان الانعكاس على الداخل وما فرضته الانتفاضة هو الذي فتح فيه روعة التراث العربي الاسلامي فكان هذا الحصاد الرائع؟ هذا هو سؤالي وما أريد أن أعرف المزيد عنه.

تيسير بركات :

كيف جاء الابداع؟ انه محاولات من الداخل لا شك. وكان يصعب علينا عدم التواصل الا من خلال الكتب أو من خلال زيارات مثل هذه الزيارة، بل هو أيضاً من خلال تفاعلنا ثقافيا مع بعضنا البعض داخل الأرض المحتلة. كنا نحاول بالفعل قدر المستطاع أن لا نعزل أنفسنا عن الاتصال وهذه هي النقطة المهمة، ولكن في نفس الوقت كانت هناك محاولة جادة في تعاملنا مع العمل الفني.

سليمان منصور :

من الصحي جدا أن نظل نشعر أننا ما زلنا في بداية الطريق. بالنسبة لعملية الاستلهام من التراث، وخاصة في الأرض المحتلة، فثمة نكهة تختلف عن أي مكان آخر. نحن نشعر أن التراث الفلسطيني في الأرض المحتلة، مثل الأرض، مثل الانسان مهدد بالانقراض والسرقة، وبالتالي فنحن ننظر اليه نظرة أعمق بكثير من النظرات السطحية أو الجمالية البحتة السائدة. هناك نزعة سياسية، وحيوية، وبالتالي فان الاستلهام لم يعد سطحيا، ولذلك ظهرت لدينا انجازات قد تكون أعمق من تجارب

بعض الفنانين الفلسطينيين الموجودين في الخارج. ان من هو في الداخل ليس كمن هو في الخارج.

نبيل عناني :

التحديات في الداخل تظهر في كل المجالات وليس في المجال التشكيلي فقط، انها واضحة. والذي ترونه الآن في المعرض هو أحد هذه التحديات، وقد استطعنا رغم كل الظروف أن نخرج بالمعرض ونظهر تجربتنا الموجودة من خلاله الآن. وأحب أن أذكر مسألة صغيرة وهي أن أحد النقاد الاسرائيليين شاهد أحد معارضنا في الداخل وقال، وهو ناقد مشهور في اسرائيل... قال أن التقنيات الموجودة عند الفلسطينيين هي تقنيات أقل قليلا من التقنيات الاسرائيلية المجمعة من كل العالم، لكن يبقى للفن الفلسطيني أصالته التي تنقص الفن الاسرائيلي.

كواملة :

أحب أن أشير الى نقطة، فيما يتعلق باستلهام التراث والموجودات والأرض، فان بذور هذا التوجه كانت موجودة قبل الانتفاضة بقليل، أو بسنوات، ولا ننسى أننا شاهدنا تجارب للفنان كامل المغني، كان قد استخدم فيها الرمل وما الى ذلك، فهي اذن تجربة كان لها بذور حيث الاستفادة من الخامات والبيئة، وهذا موجود عالميا. فالذي يشاهد المعارض أو المتاحف المنتشرة في العالم يرى مثل هذا التوجه، وان كنا نكبر تجربة الفنانين في الأرض المحتلة لما نراه في هذا المعرض.

أما فيما يتعلق بطرح الأخ تيسير في معرض حديثه عن الرؤية المتعلقة باللوحة الحديثة المأخوذة من أوروبا أصلا، وان هذا لم يكن موجودا في التراث العربي والاسلامي، فأحب أن أشير الى أن التراث العربي الاسلامي كانت له رؤية وفلسفة مختلفة عما يحدث اليوم في الفن التشكيلي، وان تزيين الكتب، لم يكن لمجرد التزيين. كان هنالك احساس موجود باستمرار يتعلق في الرغبة في الملء أو كره الفراغ، فحتى المرأة في البيت تحاول أن تملأ كل الأركان. صانع السيف يملأ أنحاء السيف ونصله وخزانته برسومات مختلفة حتى لا يترك الفراغ مع ان الغاية من السيف قد اكتملت بمجرد صنعه. لذا أحببت أن أقول أن من الممكن أن نستلهم هذه الرؤية الفلسفية وأن

نغنيها بعيدا عن قضية عرض اللوحة وارتباطها بالغرب. هناك قضية الفن الملتزم. يمكننا فهم الفن الملتزم بكونه الذي يدافع عن قضية سياسية، ولكن مجرد التزام الفنان بابداعه يشكل مفهوما للالتزام.

مدير الندوة :

أريد أن أصحح فقط، فيما يتعلق بقضية تحاشي الفراغ في الفن. فهذا النوع من التفسير قد ساهمت فيها شعوب أخرى أيضاً فليس هو بيت القصيد اذن في طبيعة التفسير. وفنوننا زاخرة بالقيم الجمالية، التي يمكن أن يعبر عنها التراث بشكل أو بآخر.

د . فريد الله وردي :

فيما يتعلق باستلهام التراث، أنا لا أفهم كيف أن المواطن العربي يستطيع أن يتخلص من جلده. الواحد منا يمكنه أن يقول أنه مستلهم التراث العالي أيضا. حسنا. أكثر من استلهم التراث هو (رمسكي كورساكوف) الموسيقي الروسي المعروف. استلهم كورساكوف التراث العربي في شهرزاد، كما استلهم (بول كلي) الرسام السويسري التراث العربي في رسوماته. نستطيع أن نقول أنهما استلهما التراث العربي. أما نحن فكيف نستلهم تراثنا؟ أليس هذا بحاجة الى ايضاح؟.

مدير الندوة :

باعتقادي أن جذر كلمة استلهم هو الهام. والالهام أن يحدث تنزّل علوي في النفس لكي تكتشف ما تكتشفه. فالاستلهام بالنسبة لمعنى التراث كونه إرثا يستطاع التصرف به وبالتالي فان العودة الى الماضي من أجل اكتشاف جماليات معاصرة هو ما يعبر عنه مثل هذا المصطلح. سواء استلهم من خلاله التراث الماضوي أو المكاني أو ما هو موجود في الحضارات الأخرى المجاورة المعاصرة، فانه يبقى في حدود طبيعة هذه التركة التي يظل كل فنان بحاجة اليها.

سؤال :

لدي تعقيب وتأكيد على رأي الأستاذ فريد الله وردي. فهناك علاقة بين الشعر البابلي القديم وغناء الأبوذية في وسط وجنوب العراق. وفي حوار للشاعر بدر شاكر

السياب نستطيع أن نتأكد من هذه العلاقة وهي أنه رغم البعد الزمني فستبقى هناك علاقة روحية، بين الماضي والحاضر. أضيف الى ذلك أن هناك علاقة شاهدناها في مدرسة الواسطي للرسم. وهي ذات العلاقة مع مدرسة بغداد للفن الحديث ومع البعد الواحد والعلاقة بالمحيط. كل هذا يؤكد، كما ذهب الأخ تيسير، أن العلاقة بالحضارة تظل علاقة مفتوحة وذات تأثير طبيعي على الفن، وليس أن الفنان ينجز لوحة عربية عندما يدخل كلمة عربية أو حرفاً عربيّاً عليها ... الخ.

مدير الندوة :

هذا كلام صحيح، ونحن متفقون على أن هناك صلة روحية تربط العربي بتراثه، انما الاشكالية في عملية الاستلهام هي أن أي فنان يريد في الواقع أن يتواجد مع المحيط سواء من خلال الزمان أو من خلال المكان، فلا يمكن الفصل بين الذات والعالم، وأي فنان، وحتى غير الفنان هو دائما في حوار مستمر مع المحيط والبيئة والمناخ والتضاريس والموقع والانسان الآخر والحيوان والنبات طالما أن كل هذه الأشياء تحيط به، فالاستلهام اذن هو عقد صلة جديدة مع الأشياء المحيطة بنا سواء بالمعنى الزمني أو المكاني. انه مجرد اصطلاح للتعبير عن هذا الموقف. ان الفنان تيسير مثلا حينما يستخدم الحرف في أعماله الفنية وكذلك الأستاذ خالد انما يحاول كل منهما أن يستنطق التراث الذي هو الكتابة العربية، هذا هو المعنى الذي ربما يقصد به الاستلهام في بعض معانيه.

فيرا تماري :

سمعت من أحد الأخوة هنا مصطلح تغريب التراث. بالنسبة للفنان الفلسطيني يظل التراث جزءا منه وهو لا يتجزأ. ولكن الظروف التي عاصرت الناس في فلسطين أبعدتهم عن الشعور بالانتماء الحقيقي للتراث، أعتقد أن مهمة الفنان هي توضيح ما هو التراث لنفسه وللآخرين.

تيسير بركات :

ان غالبية الفنانين والمثقفين العرب يتجادلون في اشكالية التراث، وأريد أن أوضح ما يلي:- فهذا التراث أو التركة الكبيرة، لا يكمن بالعمر الزمني. هناك أجزاء كبيرة منه قد اندثرت، أو مازالت غير معروفة، ودور الفنان هو عملية التواصل مع الأشياء التي

كانت موجودة عندنا وفقدناها، أو لم نعّينها أو نمارسها، رغم أن لها تأثيراً ما في شخصيتنا وفي تركيبتنا، هناك كثير من الأشياء لا نعرفها اليوم ولا نتمكن من معرفتها الا بناء على اطلاع وعملية قراءة ومشاهدة مستمرة.

أريد أن أنوه أيضا بأن قضية استلهام التراث بالنسبة لنا كفنانين فلسطينيين هي محاولة لاثبات الذات. مثلا اليهود يقولون أنه لا يوجد شعب فلسطيني وهذه الأرض تعود لشعب غيره. اذن هناك محاولة منا لاثبات الذات عن طريق ابراز العناصر التراثية أو الملامح المميزة لنا، ولأنها كانت كردة فعل، فإن فيها نوعا من الفجاجة، الرموز غير ناضجة، وهي موجودة أيضا عند بعض الفنانين العرب، ولو بشكل أخف منا. وهذه قضية شائكة وبحاجة الى فهم عميق.

د . ابراهيم النجار :

أريد أن أطرح قضيتين، الأولى تتعلق بالفن في الأراضي المحتلة وعلاقته بالفن في الوطن العربي، ثم قضية الاستلهام، فما زلنا نستلهم ولكننا ما زلنا غرباء عن التراث، لسببين: الأول هو أن اللوحة بالنسبة لنا هي مفهوم جديد لا يتجاوز الخمسين أو السبعين عاماً، اللوحة دخول غربي علينا. والثاني هو أننا دخلنا الى الفن بعين غربية، لذلك فنحن مغتربون أو متجهون نحو الغرب في أعمالنا. وهكذا فقد بدأنا ننظر الى تراثنا بعدما اكتشفنا أن الغرب بدأ باكتشافه، بدأنا نرجع للتراث بعين غربية وهذه القضية عاشها جيل الرواد من الفنانين العرب سواء في العراق أو المغرب أو مصر.

الآن أريد أن أطرح مجددا قضية أخرى وهي أن تجربة الأخ سليمان هي تجربة بدأت تنضج من حيث النسيج والبناء والخامة والفكر، وكذلك تجربة الأخ تيسير، لأن تعامله مع التراث ليس فلسطينيا فقط، حتى أنني لأرى لديه ما هو عراقي أيضا. أما الأخ نبيل فان تجربته في الجلد بدأت تنضج في التجريد والتعبير. أتساءل الآن : - هل هم جماعة أو تجمّع فني؟ ألا يبدو أنهم يركزون على التراث، لدرجة أنه يصدق بنا أن نسميهم حماة التراث أو فرسان التراث؟ ثم هل ان ما قالوه عن الانتفاضة ينطبق عليهم أم على كل الفنانين؟ وأخيراً نتساءل : أتراهم استلهموا التراث لأن الانتفاضة وجهت الكل نحو هذا المنهج أم أنهم اتخذوا منه منهجا خاصا بهم؟

مدير الندوة :

وردت في آراء الأساتذة المناقشين بعض الملاحظات، بالنسبة لقضية التراث وقضية المعاصرة فهي مسألة كادت أن تنتهي منذ السبعينات واحتلت دورا كبيرا في الوطن العربي، ولكن صنع تراث جديد هو مهمة الفنان المبدع. أما العودة الى الماضي والركون اليه فقط فهذا هو الذي نحاول أن نتحاشاه...

كذلك الحديث عن الفكر العالمي ومدى تخلفنا نحن في العالم الثالث عنه وتسلط الغربيين علينا، مسألة أخرى لا مجال لخوضها الآن، ولكن لنتساءل : كيف نستطيع أن نصنع من أنفسنا عالميين غير منحازين وموضوعيين؟ هذا هو السؤال وهذا ما جاء به اخواننا الفلسطينيون في الأرض المحتلة من خلال محاولاتهم لصنع أعمال فنية موضوعية باحثة وجديرة بالاحترام. شكرا للحضور الكرام على حسن استماعهم.

الجماعات الفنية في العراق (ندوة)

شاكر حسن آل سعيد
رافع الناصري - علي طالب

تقديم

الفنانة سهى شومان :

نرحب بالحضور الكرام، ونرحب بالفنانين شاكر حسن آل سعيد وعلي طالب ورافع الناصري. حوارنا الليلة في موضوع الندوة هو «الجماعات الفنية العراقية»، وهي جماعة الرواد في عام (١٩٥٠)، جماعة بغداد للفن الحديث وقد ظهرت في عام (١٩٥١)، ثم جماعة المجددين (١٩٦٥)، فجماعة الرؤية (١٩٦٩). وأخيرا تجمع البعد الواحد (١٩٧١).

سوف يحدثنا شاكر حسن آل سعيد عن الجماعات التي أسسها، واكبها أو شارك في تأسيسها وهي: جماعة الرواد، وجماعة بغداد للفن الحديث وجماعة البعد الواحد. ثم سيحدثنا السيد علي طالب عن جماعة المجددين التي ينتمي اليها، وأخيرا يحدثنا السيد رافع الناصري عن جماعة الرؤية الجديدة.

شاكر حسن آل سعيد :

نشكر السيدة سهى شومان على دعوتنا لهذه الندوة وترحيبها هي والجمهور الكريم بنا.

في البداية ننعى وفاة فناننا الكبير فائق حسن، وهو المؤسس الأول للاختصاص الفني في العراق، أي الرسم ثم النحت عام ١٩٤١، كان المعهد قد أسس عام (١٩٣٦) كمعهد للموسيقى وبعمادة الشريف محيي الدين حيدر الموسيقار المعروف، ثم أصبح يضم فرع الرسم والنحت (أي بعد أن عاد فائق حسن وأصبح هو أستاذ هذين الفرعين. ويعتبر مؤسس الفن العراقي الأكاديمي والحديث بدون منازع، لسببين، الأول لأن كل من درس في معهد الفنون الجميلة ببغداد قبل وفاته كان من تلاميذه بصورة حاسمة. وثانيا : – لأن فائق حسن وضع الفن العراقي على أسس صحيحة فقد درس

في باريس حيث أتم دراسته في (البوزار معهد الفنون الجميلة) في باريس، كما تعرّف على الأساليب الأكاديمية في آخر معطياتها، أي لما قبل الانطباعية. وحاول أن يمنح خبرته في التقنية لطلابه جميعا، وهم جميعا ممتنون لفضله. فائق حسن كان أيضا أول من أسس الجماعات الفنية في العراق، وذلك منذ مجيئه وحلوله في بغداد عام (١٩٣٨)، أي في فترة تأسيس معهد الفنون الجميلة. وكان يصطحب معه أصدقاءه وطلابه ومن يهتم بالحياة الثقافية في بغداد آنئذ الى إحدى ضواحي بغداد، الى الجادرية. وهناك كانوا يحاولون أن يرسموا طيلة اليوم، وهو عادة يوم الجمعة من كل أسبوع فيرقصون ويستمعون للموسيقى بعد الرسم، وبذلك حاولت جماعة (أ . ي) أي الجماعة البدائية وهو مؤسسها بالطبع. أقول : حاول الـ (S . P) أن يتأثروا بالفن الوحشي والفن الانطباعي وبالفن التعبيري وما بعد الانطباعي، خصوصا بعد احتكاكهم بالفنانين البولنديين الذين تواجدوا في العراق (١٩٤٣). فائق حسن اذن له أهميته لهذين السببين الأساسيين وهما : تأسيس الفكر الفني الأكاديمي في العراق (طبعا شاركه بذلك فيما بعد فنانون مثل جواد سليم وعطا صبري وحافظ الدروبي وأكرم شكري الى حد ما، ثم اسماعيل الشيخلي)، والسبب الثاني كما قلت هو اهتمامه بتأسيس (الجماعة الفنية) وبالتالي ادخال الفن الحديث في العراق. رحم الله فائق حسن.

جماعة الرواد وهي أولى الجماعات الفنية أسسها فائق حسن في الأربعينات وأول معارضها الفنية كان عام ١٩٥٠. كما أنها استمرت حتى الثمانينات.

عرض سلايدات (التعليق للأستاذ شاكر حسن آل سعيد)

* الرواد، جماعة ليست تماما جماعة احتراف فني بقدر ما هي جماعة هواية. هكذا نشأت أول مرة.

* تطور فائق حسن فيما بعد نحو الفن الحديث وحاول أن يستلهم الأساليب الأوروبية.

* بدأ فائق حسن في السبعينات يتحول نحو نوع من التعبيرية الانطباعية، أو الانطباعية التعبيرية. ثم اقتنع كما يبدو بأهمية العودة الى الأسلوب التشخيصي، ولكنه مع ذلك حاول أن يمنح هذا الأسلوب معطيات رمزية، كما يبدو في مثل هذه

اللوحة التي تشير الى شيخوخة الحيوان أو معنى الموت. وفيها يبدو شكل حصان هزيل يعيش في عزلة تامة.

* عيسى حنا، في الواقع من تلاميذ فائق حسن الأوائل، فهو من الخريجين الأوائل بل من أول الخريجين وكانت تضم الدفعة التي ينتمي اليها أيضاً فاروق عبد العزيز، فريد نانو، وفيما بعد، اسماعيل الشيخلي وجميل حمودي. وكانوا كلهم ملتفين حول فائق حسن ومن جماعته.

* اسماعيل الشيخلي، كان الساعد الأيمن لفائق حسن ثم ترأس جماعة الرواد في منتصف الخمسينات بعد أن تنحى فائق عنها.

* خالد القصاب، أكبّ على محاولة الرسم بأسلوب تعبيري انطباعي. وخالد القصاب طبيب (جراح أخصائي) لكن كان له اهتمام في الرسم الى جانب مهنته. نشأ كهاو واستمر يرسم كأي فنان وحشي (فوفست)، وكرم أخيرا من قبل الدولة. استخدم خالد القصاب الخط الخارجي : – التحديد الخارجي، قوة الخط في التعبير، لمنح العمل الفني سمة وحشية، وربما، تعبيرية. كما تصرف بالألوان كشبه محترف.

* زيد صالح، نشأ هاوياً، ومع ذلك تتلمذ على فائق حسن ووالده محمد صلاح زكي في نفس الوقت. وكان يرسم بأسلوب أقرب الى البدائية. جمع زيد صالح ما بين اتجاه والده واتجاه فائق حسن، وأكمل دراسته الفنية، فيما بعد في لندن وهو الذي رسم رسوما خلد فيها ذكريات الرواد : – جماعته. بهذا المعنى يرسم.

* فكرة الرواد تعتمد على البدائية، العودة الى (الفوفزم)، وهو بلا شك من تأثير البدائيين من سكان جزر المحيط، وفي أعقاب (جوجان) حاول الرواد أن يعتبروها منطلقهم في الرسم، زيد محمد صلاح رسم بوعي حسي مبسط الى حد بعيد.

* كان فائق حسن يوصي جماعته بأن تكون بمعيتهم أشياء يحملونها معهم، (ابريق شاي، أدوات رسم، كرامافون لموسيقى الكلاسيك، حقيبة ظهر، وكل اللوازم الضرورية).

* فاروق عبد العزيز، وكان أول الخريجين وأكثرهم اهتماما من قبل فائق حسن، [درسني فاروق عبد العزيز في المدرسة المتوسطة]، وعلمني كيف أرسم (طبيعة

جامدة) من أشياء مرئية، فالأجيال التي قبلنا كانت قد تعودت النسخ أو (أسلوب الأمشق)، ولكن الأستاذ فاروق عبد العزيز كان قد تجاوز ذلك.

* جواد سليم كان في البداية مع الرواد، ... ثم حاول فيما بعد أن يستكمل اهتماماته النحتية في الرسم، وعمل أيضا في المتحف العراقي، والفضل يعود في ذلك الى المربي الكبير الأستاذ (ساطع الحصري)، الذي كان في سنة (١٩٤١) – مديرا للمتحف العراقي. وعندما عاد جواد سليم، وعطا صبري، وحافظ الدروبي والفنانون المبعوثون الى خارج العراق لاكمال دراستهم، والذين اضطرتهم ظروف الحرب الى العودة الى بغداد.. حاول المرحوم ساطع الحصري أن يأويهم في المتحف ليساهموا بأعمال صيانة الاثار، ولكن هدفه كما يبدو كان أيضا أن يعرفهم على تلك الكنوز المخفية من الآثار الفنية العراقية ليتأثروا بها، مساهما في تعميق ثقافتهم التشكيلية بواسطتها.

* جاء الى العراق فنانون بولنديون عام (١٩٤٣) مع الجيش البريطاني، واحتكوا بالفنانين العراقيين ورفدوا معرفتهم بالأسلوب التنقيطي، [كانوا في الواقع من مدرسة بونار]. ان مجيء البولنديين الى العراق في الأربعينات معناه احتكاك الفنان العراقي مباشرة بالفن العالمي، الفن الأوروبي، ومن هنا رفد البولنديون الفن العراقي. وهذا مثال على ذلك : – في يوم ما، جاء فائق حسن الى معهد الفنون الجميلة، متحمسا وأهاب بالطلاب أن يزيلوا الرسوم والأعمال الأكاديمية عن الجدران، قال سنبدأ بداية أخرى. هذا فن بولندي. فن حديث. علينا أن نرسم كذلك. الا أنه بعد ذلك خفّت تلك الحدة لديه.

* كاظم حيدر، أصبح من الرواد في السبعينات، ثقافته في الرسم تجمع بين الأسلوب الأوروبي الحديث وهو الذي حاول أن يستقصيه في دراسته في انكلترا، وتتميز اهتماماته بالطابع المحلي دون أن ينتمي الى جماعة بغداد التي رفعت مثل هذا الشعار بوضوح. وقد درس هناك الديكور المسرحي، كما وأنجز معرضاً حول موضوع دراسي هو ملحمة الشهيد، عن الحسين سيد الشهداء وعن احتفاليات ورثائيات هذه المناسبة في العراق. رسم سلسلة من اللوحات كانت هي في الواقع

نوعا من التوفيقية ما بين الشعر وفن الرسم، فكان معرضا، كل لوحة فيه تمثل بيتاً شعريا حاول هو أن يقتبسه ويؤلفه.

* د . قتيبة الشيخ نوري، كان طبيبا ورساماً معاً، حاول أن يرسم، وكما تعرفون فان القدرة الشخصية في استخدام أصابع اليد، موجودة لدى الفنان، والطبيب والعامل الماهر على السواء. فكل طبيب يمكن أن يكون رساما بسهولة لأنه يمتلك (الخميرة)، لذلك كما يقال، أصبح قتيبة الشيخ نوري فيما بعد من تجمع البعد الواحد، وكانت نظريته أن يعبر عنها كتابة ورسما، بحيث كتب كراسا تحدث فيه عن التكامل ما بين الدائرة وأجزائها والمركز.

* الآن نحن في بداية الحديث عن جماعة بغداد ومشاهدة بعض أعمالهم عبر الشفافيات. جماعة الرواد أدخلت تقاليد الفن الحديث في أوروبا الى الفن العراقي بفضل فائق حسن. لكن جماعة بغداد حققت موجة جديدة (كرد فعل) على الرواد. أرادت جماعة بغداد أن لا تكتفي في طرح الأساليب الأوروبية في العمل الفني وانما أن تمنح تلك الأساليب هوية محلية، وتلك هي رؤيتها. قلنا : – نحن نرسم بأساليب عالمية، هذا صحيح، ولكن لماذا لا نستلهم التراث؟ لماذا لا نستلهم الأسلوب العراقي القديم والاسلامي ورسوم الواسطي وغير ذلك في هذا السياق؟ هذا هو الجذر الجديد الذي ظهر لدى جواد سليم حينئذ، وكان من أساتذة معهد الفنون الجميلة [في تلك الفترة كنت طالبا في المعهد]. كنت أستمع الى جواد وأؤيده فيما ذهب اليه، وهكذا ظهرت جماعة بغداد. اتخذنا الواسطي في حينه المنطلق الجديد لنا. كنا نقول كما هو مدون في بيان الجماعة الأول : نحن نريد أن نستأنف سلسلة الابداع الفني التي قطعت باستيلاء المغول على بغداد منذ عام ١٢٥٨م، نحاول أن نستأنفها من جديد ونحقق هذه النهضة المعاصرة في الفن من خلال هذه الجماعة مسترشدين بيحيى الواسطي. وكان هدفنا دائما هو أن نحقق هذا التوافق بين الأسلوب العالمي وبين الهوية المحلية.

* قصة حدثت لجواد في فترة الحرب العالمية الثانية ترتبط بهذه اللوحة. كان يرسم، وهو بطبيعته بسيط المظهر، يرتدي ملابس بسيطة جدا، وكان المناخ صيفا، يرتدي قميصا خفيفا وبلون (كاكي)، كما يرتدي قبعة من تلك التي يرتديها الرحالة في

الغابات. فجاءه شرطي، قال له : «ماذا تعمل؟ لا يجوز رسم هذه الأشياء»، وأراد أن يسوقه الى المخفر باعتباره جاسوساً أجنبيا، فأنقذه رسام آخر، هو محمود صبري مدافعاً عنه أمام الشرطة وأوضح لهم انه فنان كبير، وهكذا استطاع أن ينقذ جواد من هذا المأزق.

* جواد سليم كنحات، ساهم الى حد بعيد في فنه بدراسته العلاقة بين الكتلة والفراغ واستخدام الخامات في العمل النحتي وهي مستمدة من طبيعة الحياة العامة [أرجل من حديد، جسد من جبس، وشكل الحصان المبسط الى أقصى حد ممكن، الفراغ يساهم مع الكتلة في هذا العمل.].

* حاول جواد سليم أن يعبر بالرسم أيضا في الجمع ما بين الأسلوب العالمي أو الأوروبي العالمي والطابع المحلي، مثلما اهتم بعدة فنون في آن واحد كما الموسيقى والفخار فضلا عن الرسم والنحت. من المعروف أن (ماتيس) كان قد استلهم الأرابسك عن الفن الاسلامي، وحاول أن يضيفه على عمله الفني، فجاء جواد سليم وحاول أن يسترجع هذا الايقاع الشرقيّ في عمله. فيما يتعلق (بهنري مور)، اهتم (هنري مور) في مواضيع الأمومة : - الخصوبة، لكن آلهة الخصوبة الأولى معروفة ما قبل السومريين، في دور العبيد في العراق، وتعود الى (٤٥٠٠ ق . م). جواد سليم إذا أراد أن يسترجع موضوع الخصوبة من هنري مور فليس معنى ذلك أنه تأثر به، بل معناه أنه اهتم بموضوع الخصوبة. هذه المغالطات أحيانا تحدث لدى ذوي التفكير المتمغرب.

* لم يكتف جواد بأن يرسم أو ينحت، وكان يعزف على آلة (الجيتار) كما ينجز أحيانا ديكورات للمسرح.

* (حامل المزهرية) من أجمل رسومات جواد سليم، رسمها في نهاية الخمسينات.

* نصب الحرية، جمع في الواقع بين التطور العالمي لفن النحت وبين المؤثرات العراقية القديمة. كنت أسأله في حينها لماذا يلجأ الى الأشكال التجريدية البحتة في عمله؟ فكان يجيبني : - «هذا عمل مكرس للجماهير، فكيف أوصل الفكرة الى الناس وهم بحاجة الى أن ينظروا الى ما هو موجود في الشارع ويخص حياتهم الثقافية واليومية والسياسية؟»

وكان عمله الفني سبباً لوفاته. فقد حدثتني (نزيهة سليم) شقيقة الفنان جواد عنه، انه ذات يوم حينما كان قد بدأ بنصب أحد أجزاء العمل، طلب من أحد العمال أن ينقل له قطعة من المنحوتات، فتكاسل وتماهل في عمله، مما اضطر جواد سليم أن يرفعها بنفسه، وبعد رفعها سقط في نوبة قلبية نقل على أثرها الى المستشفى.

* فاضل عباس من أول الانطباعيين في العراق، وهو أيضا من أوائل المتلمذين على يد فائق حسن. وكان يمثل الاهتمام بالطابع الاجتماعي ضمن جماعة بغداد للفن الحديث.

* محمد غني نحات ومن تلاميذ جواد سليم أيضا في اختصاص النحت الى جانب ميران السعدي وخليل الورد وعبد الرحمن الكيلاني وخالد الرحال واسماعيل فتاح وقد أصبحوا جميعاً من جماعة بغداد.

* حاول محمد غني حكمت أن يطور النحت البارز، مكتشفا الأسلوب الثقافي والأسلوب الحرفي معا، ولذلك اهتم بنحت الأبواب لأنها تسهل له ذلك.

* حافظ الدروبي، انتمى في البداية الى جماعة بغداد، ولكن أسس له فيما بعد جماعة خاصة به هي «جماعة الانطباعيين العراقيين»، وكثيراً ما قال : كان يتعيّن على الانطباعية أن تنشأ في الشرق، وليس في فرنسا. لأن الفرنسيين حاولوا أن يرسموا الألوان تحت الشمس المشرقة، والشمس تظل مشرقة في وديان الحضارات في الشرق الأوسط ووديان الحضارات العظمى، فاذا كانوا هم قد رسموا بالانطباعية، فنحن أولى منهم أن نرسم بالانطباعية، وهكذا أسس جماعته. من الناحية الاجتماعية كان الدروبي جريئاً في آرائه واستطاع أن يتحدى التقاليد لرسم مثل هذا الموضوع (في الأربعينات. كانت النساء محجبات أو نصف محجبات، أي ان ظاهرة السفور لم تكن معروفة، لكنه خرج على ذلك)، ومن الطريف أن حافظ الدروبي حينما جاء الى العراق من لندن عام ١٩٤٢، أنشأ مرسما للرسم الحر واستخدم الموديل العاري في هذا الرسم، في الوقت الذي لم يستطع أحد فيه أن يضع موديلا عاريا في معهد الفنون الجميلة. لكن الدروبي كان جريئا واستطاع أن يحقق ذلك في مرسمه لمدة سنة أو سنتين ثم أغلق المرسم فيما بعد.

جماعة المجددين : –

علي طالب :

الحديث عن جماعة المجددين، يفترض أن نقسّمه الى ثلاثة أقسام، القسم الأول، لما قبل المجددين، أي فترة الأربعينات والخمسينات، والقسم الثاني للفترة التي عاشتها مجموعة من الشباب وكان لهم موقف نقدي تجاه الإرث الفني المعاصر للحركة التشكيلية في العراق، أما الجزء الثالث فيتعلق بالنتائج التي ترتبت على تلك الحركة الكبيرة، التي أسستها حركة التجديد في العراق. فنحن جماعة المجددين كنا تعبيرا عن حركة أوسع من [أن نقتصر على عدة أفراد من جماعة المجددين. كنا ثمانية : سالم الدباغ – رسام، طالب مكي – نحات، نداء كاظم – نحات، فائق حسين – رسام، صالح الجميعي – رسام، طاهر جميل – مصور فوتوغرافي، وأنا – رسام. الفترة التي تشكلت بها الجماعة (جماعة المجددين) هي منتصف الستينات، وكان قسم من أعضائها لا يزالون، طلابا في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد. القسم الآخر كان من خريجي معهد الفنون الجميلة. وكانت تدور فيما بيننا أحاديث وموضوعات رئيسية، أستطيع أن أذكرها هنا بشكل سريع.

الأمر الأساسي لدينا هو أن تؤمن الجماعة بأن عليها انجاز عمل فني كان غائباً في حينه. فما هو التصور الجديد لهذا الفن الغائب؟ إنه التجارب الأوروبية الحديثة [المعاصرة] في الفن، الصراعات الفنية الموجودة. في قراءتنا لأعمال الخمسينات بدأنا نشعر (وهذا طبعا ليس رأيا تقييمياً لمرحلة الخمسينات، وانما أنا أنقل لكم الآراء التي كانت تدور في وقتها ما بين أعضاء الجماعة وحماسها لها)، بدأنا نشعر أن تلك الفترة اهتمت [بالشكل المحلي]، وكانت متخلفة عن الحركة الفنية في أوروبا، وكنا نستثني بالطبع وبمنتهى الصراحة والوضوح، كنا نستثني اثنين فقط من فترة الخمسينات من ذلك، وهما الفنانان جواد سليم، وشاكر حسن آل سعيد، كما كان لدي تقييم كبير جدا للفنان محمود صبري. كنا جميعاً متفقين على أن فترة الأربعينات والخمسينات انما هي فترة تأسيس فن الرسم، وعلى الفن العراقي أن يخطو خطوة ليتخذ له موقفا جديدا. فكان من ضمن الأهداف الانفتاح على التجارب الأوروبية بأسلوب معاصر، بنظرة شمولية، وليس فقط التمسك بالأشكال المحلية التي

لا تغنينا ولا تشبع عندنا كثيرا من المتطلبات. وقد يدخل في تكوين هذه الأهداف، والمتطلبات التي كنا نريدها، دوافع سياسية. كان المناخ السياسي واحداً من العوامل التي كانت تشكل آراءنا في وقتها.

وفي الأكاديمية التي ضمت طلابا بمستوى جديد تؤسسه المهارة، وضرورة الصنعة الفنية كان يجب علينا أن نؤسس نظريا هذه الجوانب النظرية، وهي من ضمن دروسنا، فالفن هو [مجموعة معادلات، أسس تكوينه، شروط، قوانين]. من هنا تولدت لدينا فكرة أن للعمل الفني قوانينه الفنية بذاته. هذا واحد من الأحاديث التي أذكر أننا كنا تحدثنا بها، حتى اننا ناقشنا في وقتها مفهوم (الريادة). كان هذا موقفا مليئا بالحماس. من هو الرائد؟ هل هو مفهوم يرتبط بالبعد الزمني؟ أو أنه ينطبق على من يؤسس اتجاها فنيا جديدا؟ فكانت هذه من ضمن تساؤلاتنا وقتئذ..

الواقع ان هذا لم ينشأ كله في ذهننا كرسامين وفنانين، كنا نمتلك فرصةً رائعة ساعدتنا كثيرا، هي الالتقاء بالمثقفين والأدباء في كازينو الخيام، هذه المقهى التي سميت فيما بعد بمقهى (المعقدين). وثمة أيضاً أسماء كنا نلتقي بها من الفنانين وكان لهم دورهم في مساعدتنا على فهم كثير من الأمور، سهيل سامي نادر، مؤيد الراوي، سركون بولص، جان دمو، أنور الغساني، عبد الرحمن الطهمازي، فاروق سلوم. فهذه المجموعة هي مجموعة مثقفين وأدباء. ومن بينهم ثلاثة يتقنون اللغة الانكليزية وكانوا يساعدوننا بالتراجم، كما كنا نؤلف شبه ندوة مصغرة في هذه المقهى. «ونجلس ويجلس أحدنا، يحمل كتابا، ثم يبدأ بترجمته لنا ويحدثنا عن (بول كلي) وغيره». في يوم ما حصلنا على كتاب فيه مصورات لأعمال فنية معاصرة جدا. ذهلت. حدث هذا عام (١٩٦٤). وأظن أن سركون بولص هو الذي أتى به :– (فونتانا)، وقد أثر في وقتها على نظرتنا الفنية إلى درجة أنني، كنتُ أشعر بالفارق حينما أقارنه بفنوننا الحديثة، فقد كنت أرى بأننا قد تأخرنا كثيرا، وأننا كنا قد أضعنا وقتا طويلا بالاهتمام بما هو محلي، وهكذا كانت أعمالي في العرض الأول لجماعة المجددين تقريبا تقع تحت تأثيرات (فونتانا). وأعتقد أن من بعض الزملاء الذين شاهدوا تلك الأعمال عام (١٩٦٥) يتذكرون التأثيرات الواضحة فيها، الفتحات الموجودة في الكانفاس وأشياء أخرى. وأنا كلما اتذكر تلك الأيام، أيام الستينات، أتذكرها كجنة ثقافية للعراق، لم يكن هناك رسام يرسم لوحده ويفكر لوحده، الكل على اتصال مع الآخر. الكل يتبادل التجارب

والآراء والأفكار. والنقاشات والحوارات. هذا هو المناخ الذي كون كل حركة التجديد في تلك الفترة. ان الأشخاص الثمانية في جماعة المجددين هم بالمعنى الدقيق ليسوا جماعة المجددين، وانما هم جماعة التقوا تحت هذا الاسم، بيد أن الكثير من الفنانين من الذين لم ينضموا تحت هذه التشكيلة كانوا مجددين، وساهموا في الحركة، وهذه مسألة مهمة جدا، اسماعيل فتاح الترك مثلا، لم يكن عضوا في جماعة المجددين، لكنه كان مجددا كرافع الذي لم يكن ضمن جماعة المجددين كما كان له دور فيها، كذلك شاكرحسن آل سعيد كان عضوا في جماعة بغداد، لكنه كان مجددا.

جماعة المجددين ظلت مقتصرة على ثمانية أسماء لمدة سنتين (٦٥ – ١٩٦٦)، وفي عام (١٩٦٧) خرجت منها بسبب تعييني الوظيفي خارج بغداد، مما جعلني منقطعا عنها. خرج عنها أيضا سالم الدباغ وآخرون ثم انضمت لها عناصر أخرى، ولكنها ظلت مستمرة بالعرض تحت اسم الجماعة وأقامت معرضا مهماً جداً للملصقات في عام (١٩٦٨) على ما أذكر.

ان جماعة المجددين حققت مكاسب مهمة، أولا لم يكن من أساتذتنا الفنانين ممن سبقونا أحدٌ يتجرأ ويتجاوز تجربته، أو أن يقدم كلٌ تجربته. كثير من الفنانين ظلموا أنفسهم، بأن جعلوا أعمالهم الفنية تقتصر على اتجاه معين وبفهم خاطىء للأسلوب. والفهم الخاطىء للأسلوب حنّط كثيرا من تجارب الفنانين في وقتها.

الشباب، لم يكن لديهم شيء يخشون عليه، في وقتها. مثلا، لم يكن عندي وأنا طالب، لعشر سنوات أو خمس عشرة سنة أو عشرين سنة من العمل الفني، أو ما يدعى بالأسلوب المعيّن (ستايل) فأخاف على هدره. ولذلك تحركت بكل جرأة أغامر في داخل الفن.... هي مغامرات، لكن اصبح لها فيما بعد قيمة. لأنها أدت الى فتوحات، ليس لي فقط، بل لجميع المجددين. والجو بشكل عام، ولد أكثر من مغامرة.

فتحت الجماعة الباب أمام تأسيس الجماعات الفنية، اذ بعد جماعة المجددين، ظهرت أعداد من الجماعات : – جماعة آدم وحواء فيما بعد، جماعة تموز، جماعة البعد الواحد، جماعة الزاوية، جماعة الأكاديميين... الخ. لقد كثرت ظاهرة الجماعات لكن أهم شيء هو أن الحساسية تجاه الفن الأوروبي كانت قد انتهت في ذلك الوقت. صار هناك انفتاح على التجارب العالمية. لكن من بين الجماعات السابقة على المجددين

بقيت جماعة بغداد للفن الحديث هي المتميزة. هذا وقد سلك بعض أعضائها معنا هذا السلوك الانفتاحي، ولو أن البعض، ومنهم شاكر حسن آل سعيد، ما زال متمسكا باللافتات الأولى لجماعة بغداد، [أي يجب أن نؤسس لنا مدرسة عراقية، يجب أن نستلهم التراث.] وأرى أن الاستلهام بحاجة الى حوار أكبر من هذا وعلينا أن نغنيه حتى لا نضيع وقتنا فيه. نحتاج أن نتحدث عن الأسلوب الآن، ما هو الأسلوب؟ لأن هذه الأخطاء الشائعة قد تقتلنا، قد تقتل تجاربنا وتحددها، شكرا.

شاكر حسن آل سعيد

(تعقيب) : –

في تصوري أن ما تفضل به الأستاذ علي طالب كان واضحا ومن منطلق فنان مساهم في جماعة فنية جيدة، ومن منطلق فكر ستيني مفتوح على الواقع الجديد، لكن ما أود أن أشير اليه أيضا هو أن رد الفعل الذي حققته جماعة المجددين، والذي تم بموقف حماسي ضد الخمسينيين جاء نتيجة عصر جديد كان يمر به العراق، وهو التحول من فترة إلى فترة، أي أن عام ١٩٥٨ حقق انفتاحا نحو العالم سواء من الناحية السياسية أو الثقافية، كانت هناك معارض كثيرة تقام، تأتي من الخارج أو تذهب من بغداد الى الصين أو أوروبا... الخ، هذا الانفتاح الجديد أثرى الموقف الثقافي العام في العراق، وهو الذي كان من أهم أسباب ظهور المجددين، خصوصا وأن تأسيس اكاديمية الفنون ساهم في تخريج فوج من الفنانين الأوائل، وهم الذين أسسوا «المجددين»، فما أسسه معهد الفنون الجميلة على مستوى شهادة الدبلوم استأنفته الأكاديمية على مستوى البكالوريوس في تلك الفترة. أعتقد أنه كان من بين الأساتذة البولنديين المعروفين وأهمهم (أرتموفسكي) من غذى الأكاديمية بمصادر جديدة للبحث الفني، وخصوصا فيما يتعلق بفن الكرافيك ، وكان دوراً كبيراً ساهم في هذا التحول، أما ثورتهم على استخدام التراث فأنا ضدها. وذلك لأن مفهوم التراث لا يعني ماضوية الموقف بل بالعكس، اذ أن النهضة الحقيقية في الفن لا يمكنها أن تتجاهل (هويتها)، والتراث واستلهامه يحقق هذه الهوية.

ان رد الفعل على استلهام التراث هو باعتقادي كان موقفا شبابيا. فائق حسن، الذي هو ليس من جماعة بغداد، استخدم التراث، وكذلك اسماعيل الشيخلي، في حين

أن جماعة بغداد كانت تنص على اضفاء الطابع المحلي، أي إعطاء الهوية الخصوصية، الوطنية في العمل الفني الى جانب الانفتاح نحو الأساليب العالمية. وهذا ما تم قبل ظهور المجددين (أي الانفتاح نحو الأساليب العالمية). وباعتقادي أن المجددين اهتموا بالمهارة، والتقنية، بدرجة أولى في هذا الشأن، أما نحن فقد كنا نعتمد على الرؤية والأسلوب.

جماعة الرؤية الجديدة : -

رافع الناصري:

نحن جماعة (الرؤية الجديد) جئنا في وقت حساس جدا، ومن هنا، فان قضيتنا تختلف جدا عن سواها، وفي وقت صعب، وربما هو من أصعب الفترات التي مر بها الشعب العربي، بعد هزيمة حرب (١٩٦٧). فالرواد وجماعة بغداد والانطباعيون، كانوا في ذروة البحث الفني. انهم والمجددون عاشوا فترة هي من أغنى الفترات، لسبب بسيط، هو أن البعثات التي بدأت في أواخر الخمسينات الى أوروبا والى الشرق أثمرت بعد عودة المبعوثين، نتائج طيبة، ابتداء من عام ٦٤ - ١٩٦٥، وبعد عام ١٩٦٧. أعتقد أن كل الفنانين العرب مروا بأزمات كبيرة، نحن من ضمنهم. حاولوا قدر الامكان أن يكونوا مباشرين، للتعبير عن المرحلة، لكن هذا لم يدم كثيرا، ربما سنتين ثم بدأت صحوة جديدة. وهذا ما أعلنه بيان (الرؤية الجديدة) الذي أصدرناه عام ١٩٦٨، [ونحن بالمناسبة لسنا جماعة، نحن مجموعة، أو تجمع، يختلف عن الجماعات السابقة، وطبعا الأستاذ شاكر حسن آل سعيد لديه رأي آخر، المهم أننا نؤمن بالعرض الفني المتناسق مع بعض الرؤى والتقنيات والأفكار.] الواقع أنا لا أريد أن أزجكم في تفاصيل ربما تكون غير مجدية، مفضلاً أن أطرح أو أقرأ بعض الفقرات المهمة من هذا البيان. والبيان كما تعرفون صدر قبل ٢٣ سنة. وعندما قرأته من جديد، وجدت فيه الكثير من الحماس، الكثير من الكلمات الرنانة والكبيرة التي تظل أكبر من عمرنا وأكبر من تجربتنا، فضلت أن أختار المناسب الجوهري منه لكي نكون معاصرين عملا وتفكيرا وطموحا وانتشارا. الرؤية الجديدة كانت فقط لرسامين. فقد سعينا لأن يكون بيننا نحاتون وخزافون وكرافيكيون وأخذنا بذلك ثم تجاوزناه الى تنظيم حياة فنية نعتبرها ملائمة لحركة فنية كبيرة مثل الحركة الفنية العراقية. تجاوزناها الى مشاركات دولية

واسعة وهكذا كان منهجنا واستراتيجيتنا. وأكاد أقول أن المشاركات الدولية الفردية وليست الرسمية، كانت مقتصرةً على (الرؤية الجديدة). لقد نظمنا الكثير من المهرجانات الفنية، بدعم من الحكومة العراقية وساهمنا في هيئات تحرير مجلات للفن العربي.

أما أعضاء تجمع الرؤية الجديدة فهم ستة فنانين : - (اسماعيل فتاح الترك، ضياء العزاوي، رافع الناصري، صالح الجميعي، هاشم سمرجي، محمد مهر الدين). دراساتنا مختلفة، درسنا في مختلف البلدان شرقا وغربا. بالنسبة لي كنت قد درست في الصين. محمد مهر الدين درس في بولونيا. اسماعيل فتاح الترك درس في ايطاليا، صالح الجميعي في أمريكا وهاشم سمرجي في البرتغال، أما ضياء العزاوي فقد درس في بغداد .

وسأقرأ الآن عليكم فقرات من البيان : -

«ثمة وحدة داخلية للعالم تضع الانسان داخل موقف غير مرئي ازاءه، لا شك أن الوعي المعاصر ما هو الا عملية اكتشاف لذات الانسان من جهة وللذات الحضارية من جهة أخرى. فاذا كانت مرحلتنا الحضارية نتيجة حتمية لاكتشافات وتخط سابق من قبل الانسان تجاه عالمه الخارجي، فان الوجود الفعلي لن يتحقق الا من خلال الحركة الحية، والتي ترفض أي هدف نهائي للوجود. حيث الحضور الشيئي في تطوره المستمر وتغيره الدائب، وحيث تصبح استمرارية البحث صفة للانسان الواعي. فان الفنان المعاصر كف عن طرح العالم كشيء ساكن غير قابل للتعبير، وبذلك فان غموضه دفعه للاهتمام باكتشاف الجوهر الحقيقي للشيء ووضع نفسه ازاء التحديات الضخمة للعالم الخارجي. وبذلك يطرح مقدرته على تجاوز حدود المظهر الذي تفرضه الطبيعة والعلاقات الاجتماعية عليه في مجال التجربة. الفن ممارسة موقف ازاء العالم وعملية تجاوز مستمر واكتشاف لداخل الانسان من خلال التغيير، [الواقع أننا كنا نريد أن نطرح بصيغ جديدة البحث الفني والعمل الفني] وهو رفض عقلي لما هو موجود خطأ في تركيب المجتمع، وبذلك يصبح عملية خلق متصل يقدم فيه الوجود الانساني عالمه المستقل عن طريق الخط واللون والكتلة، وبهذا يكون الرفض والتمرد، لا بشكلهما المطلق، وجودين ملازمين لعملية الابداع المستمرة. فالفنان يضع مبررات لوجود

الانسان في الطبيعة ويمنحه البعد الانساني الى جانب بعده التاريخي، وبهذا يكتسب من خلال مشروعية وجوده امكانية اعادة خلق التاريخ أو ابداعه من جديد. فهو عندما يحقق من خلال السطح ذي البعد الواحد عالمه الخاص والمميز فانه يقدم للعالم حقيقة، تبدو مرة غير موجودة، وهو بقدرته الابداعية، منحها حضورا في عالم النور لتعيننا في الكشف عن بعض الجوانب الخفية من تجربتنا الحية، مما قد لا تنجح التصورات العقلية في ازاحة النقاب عنها. والرؤية الفنية ليست الا صورة من صور استخدامنا لعالمنا الداخلي، ولكن الفنان لا يستعين بذلك الا لكي يثبت دعائم ذلك العالم الذي يريد أن يبنيه من جديد، وبهذا يكون العمل الفني مظهراً لخروج عالم الفنان الى الوجود العالمي. الفنان الجيد هو الذي يدرك عظمة توحده مع الآخرين من خلال انتاجاته الفنية، فالفنان الذي يعيش الفن كصنعة فقط، والفنان الذي يمارس فن السلعة لا يمكن أن يكون فنانا أصلا [هذه قضية حاسمة بالنسبة لنا واستمرت كذلك، أي أننا مارسناها عمليا، وفي الكتابة والنقد أيضاً، ونحن ماضون في اقتناعنا بها]، وما دام حصان طروادة يحمل في جوفه جسد المجتمع الميت فإننا نقول : نعم من أجل التركيز والمناداة لفن طليعي يجمع الى جانب هدفه الانساني رؤية فنية جديدة. وسنظل جيلا يحمل روحه بكل الحاح، مؤمناً بالتحديات الجاعلة من فنه لا وسيلة للإنغلاق على الوجود الفردي أو الانغماس في عالمه الأرضي، وانما رؤية يتجه بها نحو العالم بلغة ضمنية ينطق بها الفنان على طريقته الخاصة.

نقول ليس التراث فنا دكتاتوريا يشدنا اليه ويسجننا داخله، ما دمنا نمتلك الموقف الحر ازاءه. انه العجينة السهلة التي تعمل بيد الفنان الخلاق. لن نخترق تراثنا خشية الاستعباد بل سنضعه في جباهنا لنخترق العالم ولنتحدث بلغة الحياة الجديدة، برموزها، بانسانها الجديد. نحمل روح الاقتحام، روح التمرد الممزقة لكل شيء منحط، لكي نعود من رحلتنا حاملين الرؤية الجديدة.

نحن الجيل المطالب بالتغيير والتجاوز والإبداع : – نرفض القديم المحنط، نرفض فنان التجزئة والحدود [الحقيقة اننا طبقنا هذا الرفض بشكل واسع، وحاولنا جهد الامكان أن نكون منتشرين في الوطن العربي، بدأنا في بيروت، في الكويت، المغرب، تونس، الأردن، وكثير من القاعات الفنية الخاصة عرضنا فيها عام ١٩٦٩، بل أكثر من

هذا، ساهمنا مرة وبشكل فردي في تجمع، عرضنا فيه لثلاثة فنانين سوريين ولثلاثة فنانين عراقيين. عرضنا في بغداد في معرض كبير، في المتحف الوطني، ثم في دمشق، في قاعة المركز الثقافي العربي وفي قاعة الآثار عرضنا كرافيك وملصقاً، وأقمنا محاضرات].

نقول : – الفن الحديث لغة المجتمع المعاصر، والفنان انسان هذا المجتمع القادر على تجاوز حدود الذات الحضارية المعاصرة ليلتصق بنظافة خالية من كل تعصب بالحضارة الحديثة في مسعى لتأكيد الوجود المبدع لهذه الأمة من خلال الفن، ومن يرفضون هذه اللغة فهم أحياء محنطون.

نقول : – الفن وكل ابداع جديد هو تناقض مع الجمود وهو خلق متصل، بهذا فهو لنا بمثابة مرآة الواقع الذي لا يعيشه الفنان فقط وانما روح المستقبل.

رؤيتـي الفنيـة

رافـع الناصـري

تقديـــم

بدءا سأقرأ شيئا بسيطا كتبته قبل يومين حول الرؤية الفنية لدي، وأرجو أن يكون ذلك مفتاحا لمشاهدة الشفافيات (السلايدات) التي أعتمد عليها اعتماداً كبيرا. انها تخصّ الأعمال التي سأعرضها للأعوام من ١٩٧٥ وحتى عام ١٩٩١.

للرسام معادلة ثنائية طرفها الأول ذاكرته البصرية (المصادر)، وطرفها الثاني وسيلة التعبير (اللغة)، فكلاهما يكمل الآخر. وبنفس الدرجة من التكامل والاتقان والبداية يتحقق المصدر ان خانته اللغة والعكس صحيح أيضا. على الرسام أن يطور كلا الطرفين في آن معا، فكل العناصر تساعد على بلورة وتكثيف الرؤية الفنية لدى الرسام، وأهمها تنشيط بصرياته وأفكاره، ثم وسائط الأداء من مواد وتقنيات وصولا الى الأسلوبية التي ستميزه عن باقي الرسامين على طول مختلف المراحل الزمنية للرسام. انه بدون الرؤية والأسلوب لا يستطيع التغلغل في ذهن المتلقي، ويبقى عمله غير مختلف عن باقي الأشياء العامة المتداولة في الحياة، أي لن يكون ضروريا وعضويا للانسان. بل بدونه سيشعر بفقدان عمودين من أعمدة الحياة وبهما يكمل انسانية وجوده :- الطبيعة والانسان وهما مصدران مهمان لمخيلة الرسام— منهما يستقي جل مواضيعه عبر كل الأزمنة، سواء في كليهما أو أي منهما دائما، فهناك أبداً شيء من هذا وذاك في هذا البحث أو في هذا الأسلوب بدءا من الكلاسيكية وانتهاء بالتجريدية أو ما بعدها. ليس للرسام من قدرة خارقة يتجاوز بها الطبيعة فكل ما فيها من أشكال وألوان وتكوينات، وكل ما يفعله الرسام أو أي فنان هو من ذاكرة الطبيعة أو من إيحائها المخزون في الذاكرة البشرية لتفاصيل صغيرة رآها. مثال لذلك الطفولة المحفورة في خبايا ذاكرته، فهي تأتي في اللحظة المناسبة دون أن يدعيها أو يبتكرها. فما الذي يجعلني أرسم الآن لوحات عن طبيعة كنت قد رأيتها وعشقتها ايام كنت في الخامسة من عمري؟ وما الذي يجعلني أضع طيرا يهم بالتحليق من على قمة جبل ما؟ أهي الأسطورة التي كنا نسمعها ونحن أطفال عن ذلك الفارس الذي حوصر فوق

القلعة في مدينتنا فقرر السقوط مع حصانه في النهر تخلصا من أسر الأعداء؟ لماذا كل هذه الآفاق وهذا الفضاء يتلون بين الأزرق والبني المحروق، ممتدا بين النهر والبادية الموغلة في لانهاية الطبيعة دائما كمصدر للخلق والابداع؟ ومن الذي يبتكر المشاهد النادرة أو غير المرئية؟ انه أنا الرسام ذو النزعة الحديثة، وحيث الأساليب الحديثة الأكثر تقربا من هذه المصادر عبر التجريدية التعبيرية.

لقد كانت البذرة الأولى بعد تحولي من الواقعية الى التجريدية، وما زالت تأسرني، سواء في نظرتي للطبيعة أو في تحويلها الى لوحة في مرحلة ثانية [اني أهتم بتفاصيل المشهد، سواء في موقعه الحقيقي أو عند تحويله الى اللوحة]. كما أعتقد أن شريحة من هنا أو هناك تكفي للتعبير عن المشهد العام. في بعض الأحيان اختصر الأشياء الى رمز كأن تكون نقاطا عائمة في الفضاء أو آثار أصابع انسان ما أو خطا محفورا منذ آلاف السنين أو اشارة ما أو بقايا أرقام وحروف وهكذا، دائما هناك سماء وأرض وفضاء وكتل من تاريخ الانسان ومخلفاته :- آثار من زمن السومريين والعهد العباسي وبقايا مخطط وآثار أصابع انسان ما على ساحل رملي أو ما حفرته تلك الأيادي على حجر من كلس. دائما هناك زمان ومكان لا أتعمد أن يكون شبيهها بما تعارفنا على رؤيته، لكن الذاكرة ستجتهد بتكوين تلك المشاهد والتي أدعوها مجازا بالشكل الوحيد الذي كنت مصرا على رسمه مطابقا لطبيعتنا ألا وهو الأفق. وقد راقبت مئات الحالات بمختلف الأشكال والألوان وفي أزمنة مختلفة لتحولات الأفق. لقد كان هذا هو بحثي الأساسي لسنوات، وكان من نتيجته أن كثيرا من الناس أخذ يتذكر لوحاتي في حالات مشابهة عندما يرقبون الأفق. بما أن هذا الأفق قد أصبح مألوفا فقد تحولت عنه الى رؤية الطبيعة ككل متحد - حيث يمتزج الأفق مع بقية العناصر في الطبيعة، وتتداخل السماء مع الأرض. انه نوع من الإختزال لكل العناصر في الطبيعة والتعبير عنها بحداثة مطلقة. وقبل تجربتي لتحقيق مثل هذه التداعيات والرؤى في عام ١٩٧٩، كتب المرحوم الناقد سعدون فاضل بأني سأتحول الى التجريد المطلق في تجاربي القادمة. فهل تأخرت كثيرا في ذلك عن عملية التحول التي قصدها أم أنني ما زلتُ في طريقي اليها وهي أقصى ما أتمنى؟

على أن الحقيقة التي أعتمد عليها تظل هي المشاهدة، وها أنا أدعوكم لتصفح كتاب صغير يجمع هذه الأعمال، وهي هذه السلايدات :-

[ثم بدأ عرض السلايدات مشفوعة بشروحه]

ملاحظـــــات : -

* هذه اللوحة هي الأولى التي أعترف بها .كنت في السنة الثانية في معهد الفنون الجميلة عام ٥٧، كان عمري ١٧ سنة، حيث دخلت المعهد عام ١٩٥٦. الموديل امرأة نمساوية كانت تعيش في بغداد.
* بعد سنة ٥٩ انتقلت الى الصين لدراسة الكرافيك، وهذا موديل امرأة من سيلان كانت طالبة رسمتها عام ٦٢. وهذا النوع من الرسوم هو بمثابة خروج على التقاليد الأكاديمية فكما تعرفون فان من الممنوع في الصين في تلك الفترة مثل هذا التجاوز. فمثلا كان استخدام اللون الأخضر بهذا الشكل يستفزهم. رسمنا هذا الموديل في بيت أستاذي (خوان يويي) وقد رسمه هو بشكل أكثر تجريدا فقد كانت القوانين الصينية في تلك الفترة تحبذ ذلك.
* هذه أيضا لوحة من خارج التقاليد الأكاديمية رسمتها في إحدى سفراتي، أي خارج سطوة الأكاديمية. اللوحة رسمت بالبوستر كليا والصورة الشخصية هي لوالدتي رسمتها عام ١٩٦٣. قال عنها أستاذي أنها من أجمل ما عملت عندما رآها وذلك عند زيارته للمعرض الذي أقمته في الصين عام ٨٩.
* هذه لوحة مائية رسمتها في جنوب الصين، أحضّرها لأطروحة التخرج، وهي ضمن التدريبات ومن المائيات الصغيرة.
* هذه اللوحة أعتبرها أساسا في عملي الفني وهي مائية رسمتها عام ١٩٦٢.
* كان مشروعي الدراسي يتناول البيئة. أو المقارنة بين البيئة العراقية، والبيئة الصينية. والتحضيرات كانت تفترض ملاحظة كلا البيئتين، ففي عام ١٩٩٢ رجعت في سفرة بالقطار من بكين الى بغداد. استمرت السفرة شهرا ذهابا وشهرا عودة وكانت غايتي منها جمع المعلومات عن البيئة.
* في سنة ١٩٦٧ استخدمت الحفر بالزنك (الرسم الطباعي) وضمنته الخط العربي.

* هنا ظهرت (حركة) الحرف عندي، وبدأت بتشكيلها في نوع من الايقاع الموسيقي أو ربما كما سماها الشاعر والناقد بلند الحيدري، بالجرس (أي الصوت).

* هذه اللوحة معمولة بأسلوب الليثوغراف، وهو من نوع الكرافيك لم أكن لأمارسه كثيرا [لعلي أنجزت في كل تجاربي أربعة أعمال منه فقط]. الليثوغراف ملذ عملا ولكنه باعتقادي قريب للرسم أكثر من اللازم وأنا كنت أريد دائما أن أعبر عن روحية الكرافيك الحقيقية والتي يحققها الحفر على النحاس أو الحفر على الزنك.

* في عام ٧٢ ، ظهرت عندي تجربة الكولاج بواسطة الورق الياباني الملون والحبر الصيني، وفيها تبسيط كثير، وايحاء بشكل الحرف العربي. والخط الوسطي في اللوحة كما تلاحظون يمكن أن يكون أي حرف :- تاء أو ثاء أو شين. لأن النقاط الثلاث في الأعلى هي التي ستحدد الصوت المنبعث من هذه الكتلة.

* اكتشفت صبغة الأكرلك في البرتغال، انها من المواد التي أشبعت رغباتي حيث تتحقق فيها الشفافية.أنا دائما أعشق الشفافية في اللوحة، والأكرلك أعطاني هذه الخصوصية.

* الشكل المعيني، كشكل هندسي، أغراني كثيرا ولهذا فاني أستخدم الحرف داخل الشكل المعيني فهو الذي حدد لدي أيضا تصميم الحروف. هذه التجربة لم تستمر كثيرا لأني وجدتها تصميمية.

* عام ١٩٧٥ في سالسبورغ في النمسا، وعلى قمة جبل، في قلعة تسمى فاسنتس كان الرسام النمساوي الكبير كوكوشكا من مؤسسي أكاديمية صيفية عالمية وكان سيلتقي فيها فنانون من مختلف أنحاء العالم ويعملون سوية في محترفات لاختصاصات مختلفة. هناك محترف للكرافيك وآخر للمعمار أو للنحت، السيراميك، ولتصميم الأزياء، وللصياغة. كل الوسائل التعبيرية في الفن موجودة، هذه الأكاديمية حيث يستمر العمل فيها لمدة شهر فقط. وكنا نعمل في محترف يتم فيه العمل بصورة مشتركة. [فأنا أتمنى أن نحقق هذا في وطننا العربي]. وقد تحقق ذلك في أصيلة وهي قرية أو مدينة من مدن المغرب، وربما هي لهذا السبب جزء مصغر من سالسبورغ. لكن المهم وما أريد أن أؤكد عليه هو أن فن الكرافيك،

فن جماعي، ولا يمكنك أن تعمل لوحدك فيه كما يعمل الرسام أو ربما النحات، فاذا لم يوجد (١٥ و ١٦ و ١٠) كرافيكيين معا في المحترف يعملون معا ويتعاونون فلا يمكن تحقيق نتيجة لأعمالهم.

* هنا يبدو استخدام الحامض بشكل مباشر لكي يظهر (الشفافية) في اللوحة.

* النقاط، أقصد بها الأشكال غير المرئية في السماء. وفي السماء الكثير من الأشياء التي لا ترى، وكنت أحاول أن أضع النقاط للتعبير عن هذه الدقائق.

* بدأت بـ (الآفاقيات) بالسبعينات كما سنرى، وعندها اتضح عندي التحديد دائما بين الأرض والسماء في الرسم.

* في عام ١٩٧٩، شاركت في الجناح العراقي في سان باولو (بينالي سان بالو) بمثل هذا العمل.

* في عام ١٩٨١/٨٠ . اتخذت البسط أكثر فأكثر في رسم الفضاء والأرض، وأنا الآن أرى فيها الكثير من المباشرة للتذكير بأن هذه الأرض هي أرضنا وهي عراقية كما أنها من التراث... من الاستمرارية والتواصل بين التراث والمعاصرة.

ملاحظة هامة :

تعتبر تجربة أصيلة الثقافية تجربة مهمة ضمن موسم ١٩٧٩. لقد أنشأنا وقتئذ فيها مختبرا متخصصا بالكرافيك، دعي اليه كثير من الفنانين من أمريكا اللاتينية الى آسيا ومن ضمنهم فنانون عرب، وكنا نعمل بصورة جماعية سوية، وهكذا أنتج المحترف أعمالا جميلة. لأننا وضعنا قانونا في رصد نسبة معينة من الانتاج لهذا المحترف، وستبقى دائما اعمالنا فيها (الأصيلة)، بالفعل فان الركيزة الأساسية لمتحف أصيلة الآن هو هذه الأعمال التي أنتجت عام ٧٩ بالذات.

* في عام ٨٤/٨٣ اكتشفت الورق الفرنسي العظيم (آرشي)، وهو بسمك كبير (آرشي ٦٠٠)، حوالي سمك «البورد»، ويصنع يدويا كما يتحمل الماء الى درجة كبيرة، وكذلك سمك الألوان فاستعضت عن القماش به.

* عام ١٩٨٤ أنجزت معرض أدعية لبغداد، في بغداد. كان حاسما بالنسبة لي لأنه نوع من التمني لانتهاء الحرب وحلول السلام. وكان رسمي للطير (في اللوحة)

يظهر بصورة غير متعمدة. وفي ليلة الافتتاح اشعلنا البخور بمصاحبة موسيقى هادئة ملائمة لتكوين طقس ابتهالي في المعرض.

* اللوحات ذات الموضوع المباشر قليلة عندي وقد لا تتجاوز أربع أو خمس لوحات، وهذه احداها عنوانها «مندلي»، وعندي أخرى تماثلها معروضة الآن في متحف بغداد، كما أن لدي واحدة موضوعها عن التمييز العنصري. اللوحة (مندلي) اعتبرتها وفاء لدين عليّ تجاه الوطن.

* أكبر لوحة عرضت لي. قياسها (العرض ٥م والارتفاع ٥ر٢م) معمولة بالاكرلك،على قماش مكون من أطر صغيرة ألصقها مع بعضها، لتبدو وكأنها قطعة واحدة. أسميتها «الزقورة»، والزقورة هي المعبد السومري، وفيه تقدم الطقوس الدينية.

* في عام ١٩٨٨/٨٧ أسست محترفا للكرافيك خاصاً بي في بغداد ومعتمدا على نفسي في الحفر والطباعة، أسميته المحترف.

* أنا متنوع في التجارب،ولم أتوقف عند أسلوب معين أو تقنية معينة، ودائما عندما كنت أحاصر في تقنية معينة أهرب الى أشياء أخرى، وكثير من الأشياء التي لا أعرضها ولا ادع أحدا يراها، تظل ملك الأستوديو وملكي. انها أشياء صغيرة خاصة مرّت عبر تجارب معينة.

* من ضمن التجارب التي لا تعرض على الجمهور، أو حتى التي لا أجد لها وسيلة للعرض هي الدفاتر الصينية التي على شكل اكورديون أو دفتر على شكل كتاب. ولكنك عندما تفتحه يصل بطوله الى ستة أمتار أو ستة أمتار ونصف.

مناقشة :

في جواب عن سؤال حول الفرق بين الرسم والكرافيك قال الفنان :-

.. لا يمكن الغاء الفروق بينهما فلكل وسيلته الفنية.... وعندما أحيل تجربتي في الرسم الى الكرافيك فمن أجل ضمان نوع من الأسلوبية في العمل. وكما تعلم فانه اذا كانت الأساليب متقاربة أو متشابهة، واذا كانت المصادر هي نفس المصادر، فلربما تضايق الفنان وهذا ما يضعه في زاوية خطرة جدا ولهذا حاولت أن أمنح بعضا من أسلوبيتي للكرافيك، لكن هذا لا يتحقق بشكل كامل كما قلت. فالمواد المستخدمة

وطريقة تنفيذ العمل الكرافيكي تبقى مختلفة عنه في الرسم، اما أن يلغى الكرافيك فان هذا أمر مستحيل، بل العكس هو الصحيح.. ففي العالم اليوم يعتبر الكرافيك أكثر أهمية من سواه من الفنون لأسباب كثيرة، ذلك أن امكانية شيوع وانتشار هذا الفن يضمن بقاءه أكثر من سواه..، هناك شائعة تقول أن فن الكرافيك هو فن استنساخ. انه في الحقيقة استنساخ، ولكن كل عمل من أعمال الكرافيك هو نسخة مثل أي عمل آخر أصيل، سوى أن هناك كثرة عددية فحسب، فثمة حتى في النحت فكرة لعمل أربع نسخ، بل ثماني وربما (١٥ أو ٢٠) وهذا شيء جميل. انه يضعنا في صف جماهيرية الفن.

س :- ترى ما علاقة الفنان رافع بالحرف العربي؟

الناصري :.. علاقتي بالحرف كأي علاقة رسام واجه التحدي في الغربة. والواقع أننا اذا استعرضنا معظم الفنانين الحروفيين.. فانهم كانوا يستخدمون الحرف العربي وهم في صميم الغربة، والفنان شاكر حسن آل سعيد، هو الوحيد الذي استخدمه وهو داخل الوطن. اما اذا استعرضنا مديحة عمر وجميل حمودي فان علاقتهما بالحرف انطلقت في الغربة، وربما حدث نفس الشيء لفنانين من لبنان أو مصر أو المغرب. على كل حال، ففي عام ١٩٦٧م، وأنا في البرتغال كنت أواجه بحالة من حالات المحاصرة الشديدة، وفي ذلك المناخ انتقلت من الواقعية الى التجريدية. والتجريدية بمفهومها كبحث لا يمكن أن نبدأ بها منذ الأيام الأولى. فأنا حتى الآن لا زلت أبحث في التجريدية، بمعنى أن أعمل شيئا ليس فيه رمز معين. انه كل شيء : اللون والشكل والفضاء والتكوينات والخطوط فهي التي تعبر عن حالها، وهكذا فان الحرف العربي بدأ يذكرني أو يحيلني الى حالة روحية كنت سأضفي من خلالها رقما أو اشارة على الأثر الفني محاولا التعبير عنه عند رسم الحرف جهد الامكان، فليس من السهولة الاستغناء عن الحروفية.

... هذه علاقتي مع الحرف العربي، وقد استمرت طبعا. عملت في البداية مع مجموعة البعد الواحد ثم أخذتْ نزعتي الحروفية تتركز شيئا فشيئا. وربما استهوتنا أول الأمر لأنها أعطتنا نوعا من الأسلوبية، بعد ذلك وجدت أنها لا تعطي الكثير، فتحولت عنها الى رموز أخرى.

رؤيتـي الفنيـة

عـلي طـالب

نص المحاضرة :

بعد تحولات كثيرة في مسيرتي الفنية التزمت المنحى التجريديّ، بمعنى تحويل الشكل الى فكرة، على حساب تفاصيل الشكل نفسه. اذن، ثمة عمليتان من خلال الاضافة والحذف من أجل ابراز مضامين مهمة بالنسبة لي، وهذا هو موقفي في التجريد. وقد طرأ عليّ في عام ١٩٧٧ تحول مهم جدا، وذلك أثناء زيارتي الأولى لمصر، واطلاعي على الفن المصري القديم. أستطيع أن أقول أن الحضارة المصرية حضارة تلوين، حتى نقوشهم يلونونها، أما الحضارة العراقية فان اهتمامها بالتلوين أقل بكثير، الا فيما ندر من الشواهد. وهنا تغيرت عندي عملية التلوين في اللوحة، من كونها أحادية اللون ومشتقاته، الى لوحة مليئة بالألوان. في الثمانينات عدت الى بغداد وبرزت عندي أهمية المادة من جديد، وأصبحت أرسم الشخوص بكثافة لونية، كما تم ظهور المنظر الطبيعي الواقعي تقريبا بمواجهة الوضع السريالي للشخص. واذا ما تساءلت عن أسلوبي الفني، فاني أراه مجموعة من الاتجاهات الفنية، فيه من (التعبيرية والرمزية والسريالية)، لكنها كمجموعة تنحو منحى تجريديا. وفي ذهن الكثير من الاخوان تعتبر التجريدية الابتعاد الكامل أو قطع الصلة الكاملة عن الواقع، والحقيقة هذا ما يخص نوعاً واحداً من التجريدية. أفضل طبعا أن نشاهد السلايدات ونتحدث من خلالها عن أعمالي، ليس لدي ما أقوله بصورة مسبقة، وما أقوله سأقوله من خلال عرض السلايدات.

التعليق :

مي مظفر :

أؤيد ما قاله الأستاذ علي طالب من أن السلايدات ستكون خير شاهد على تطور تجربته. غير أني سأحاول أن أعطي انطباعاتي عن الرؤية وتطورها لدى علي طالب كما تابعتها وكما شاهدتها كناقدة.

بدءا يحضرني الآن بيت شعر للمتنبي يقول فيه :

وكنت اذا يممت أرضـا بـعيدة

سريت فكنت السر والليل كـاتمه

مثل هذا الطقس السري الذي يتضمن سرية الحدث، والأرض البعيدة والتكتم، هو جوهر الرؤية عند علي طالب. حول هذا المحور ظلت التجارب لديه تدور بغض النظر عن الانتقالات التي مرّ بها، سواء من حيث الأسلوب أو المعالجة داخل اللوحة. أول عمل شاهدته لعلي طالب كان في نهاية الستينات تقريبا، واستوقفني ذلك العمل لعدة أسباب :- كنت أمام حلم، وتفاصيل صغيرة تسبح في ضباب اللون، وهذه التفاصيل هي عبارة عن فكرة واحدة ولكنها مجزأة الى مجموعة صور. فكلّ صورة من هذه الصور هي وحدة قائمة بذاتها، وتعبّر عن حالة من حالات الانعزال والانغلاق والسرية. لقد أدركت أنني أمام لعبة سرية غامضة تنبع من عوالم داخلية تكاد تفصح عن مكنونها ولكنها تتمنّع. مثل هذا الحضور الغائب أو هذا الغياب في الحضور ظل سمة لصيقة في فن علي طالب طوال الأعوام العشرين التي عرفت بها فنه. لابد أن نذكر أن علي طالب تبلورت شخصيته الفنية وتبلور أسلوبه خلال فترة الستينات، فهو من أوائل الذين انتموا الى أكاديمية الفنون، وكانت بغداد في تلك الفترة مثل اسفنجة تمتص ما هو جديد. واذا قلنا أن التمرد والنزوع نحو التغيير، هو سمة لصيقة عند المبدعين العراقيين، فقد تجلت هذه السمة على نحو خاص بالفنانين التشكيليين. هذا التمرد شهد ذروة انطلاقاته وقوته نحو الجديد خلال فترة الستينات حيث الاتجاهات الحديثة، والانعتاق من القيود والأشكال التقليدية وحرية البحث وراء التشخيصات الغريبة، وجدت لها مناخا ملائما في هذه الحقبة التي هي أيضا حقبة التغيرات الجذرية في العالم أينما كان. واذ تفتحت شخصية علي طالب الفنية على مثل هذه الأجواء في بغداد فان انتقاله الى البصرة فيما بعد غذّى بعدا آخر من خلفيته الثقافية، فالبصرة وأجواؤها الأدبية المعروفة، وهي أجواء تبحث عن المعرفة والابداع بلا ضجيج ولا طبول، كانت كفيلة بأن تعمق لدى علي طالب نزعته التأملية وتدفعه الى تحقيق أسلوبه في التغيير، ذلك الأسلوب الذي سرعان ما فرض شخصيته على المشاهد ليستدرجه الى عوالمه الخاصة. فالمناخات السياسية والاجتماعية والثقافية المحتدمة في العراق على

مدى سنوات عدة كانت تعمق لديه هذا الاتجاه التأملي المتفكر وتدفعه لاستلهام أجواء أخرى لرؤيته التي هي في جوهرها رؤية تجسد عبر تعبيريتها الرمزية ذات الشخوص المؤسلبة، رموزاً لأحلام مضيعة أو صعبة المنال، فهو أبداً في بحث وهو أبدا في هروب. ولأن ما يريد التوصل اليه في جوهره سر مقدس، فان تكتمه يضيف الى ذلك الهروب هروبا آخر، وهذا ما يجعل عمله مثيرا ومدهشا، انه سر، داخل لغز، داخل أحجية.

علي طالب، دائما يريد أن يجسد حالة انسانية، أو لنقل حالة ذهنية، تعبّر عن نوع من العزلة والتوحد داخل المجموعة. فعناصره كينونات محصنة بذاتها تخترق الوجود ولا تخترقه. هذه الحالة الانسانية في ظهورها ظلت تتكرر في التجربة وتأخذ في كل مرة مسارا جديدا. لقد بدأت تعلن عن وضعها عبر التفاصيل ثم الانتقال من تفاصيل صورية صغيرة الى شخوص مجتمعة أو منفردة، وأخيرا تم اختزالها الى الجزء. انه يعتمد على الايماءة، وبالرغم من لجوئه أحيانا الى التشخيص فانه غير وصفي بالمرة وانما يلجأ الى الاشارات. وهذه اللغة الرمزية التي يعتمدها هي لغته التعبيرية التي اعتمدها في كل ما يريد أن يصل اليه في رؤيته، وشكرا.

ملاحظات الفنان عند عرض السلايدات :

* سنة ١٩٦٤ – (ثلاثة أشخاص) – زيت على الورق – اللون البني ومشتقاته. عمل شبه تشخيصي.
* (طريق) – زيت على ورق – ١٩٦٤ – هنا بدأ لدي التلخيص للمشهد الواقعي.
* بداية ١٩٦٥ – (ممثلان) – وكنت في وقتها أحاول أن ألبسهما ملامح مختلفة (زيت على قماش – في حدود ٨٠ × ٨٠سم).
* ١٩٦٦ – كانت قد ضمت الأعمال التي عرضتها إلى جماعة المجددين الثانية، لوحة (طائر وعائلة) – زيت على خيش. وهي من أعمالي ذات المنحى الجديد.
* ١٩٦٨ – (احتفال الطيور) – تشخيصات موجودة لكنها مجردة فهي شبه تجريدية.
* (فزع الطيور) ١٩٦٩ – زيت على قماش – ١٠٠ × ١١٠سم – في تلك الفترة كنت

أهتم كثيرا بالتفاصيل، أحاول أن أحقق مشهدا مقنعا للمشاهد، انه مليء بالرموز - [بوابة على اليسار، طائر منتحر، بيت للطيور].

* في عام ١٩٦٩ - بدأت التغيير في الأسلوب من التفاصيل الكثيرة فنحوت نحو التجريد الكامل للمشهد.

* هذه لوحة أعتبرها بالنسبة لي مهمة جدا، اسمها (قافلة) عرضتها في عام ١٩٦٩ في المعرض الأول لجماعة الظل، ثم عرضت في بغداد. وعلى أساسها بدأت أنجز أعمالاً كثيرة في فترة السبعينات. هنا يظهر الرأس الذي أصبح عنصرا متكررا في كثير من أعمالي والى اليوم. هذه اللوحة وقبلها لوحة صغيرة أسميتها (النرجسية) تمثل رأس وردة خارجة من الفم، وقبلها كانت لوحة أخرى رسمتها في ١٩٦٧ في حزيران انطباعا عن نكسة حزيران أسميتها (حلم مهاجر فلسطيني) - ٢ × ٢ - برز فيها أيضا هذا الرأس.

* ١٩٧٠ (نافذة) - زيت على قماش - ٩٠ × ٩٠سم. مرسومة بنفس الروحية.

* ١٩٧١ (الملك) - زيت على خشب - ١٣٠ × ١٣٠سم. ضمنتها نفس الرؤية.

* سلسلة من الأعمال - اتهام، محاكمة وما الى ذلك من هذه الكوابيس. لاحظوا أحادية اللون ومشتقاته. المشهد بدأ يتلخص. الرأس أصبح المركز البطل لكل المشهد.

* (محاكمة) - (وأتمنى أن لا أقول لكم المواضيع، لأتركهم تتمتعون باللوحة أكثر)زيت على قماش - رسمت في ١٩٧٢ أو ١٩٧٣.

* كانت الحركة التشكيلية في العراق حركة التحديات، وكان أكبر تحد أمام الفنان العراقي أن يكون له موقف سياسي ازاء الأحداث. وكثير من الفنانين العراقيين، غامروا هذه المغامرة مع صعوبتها، فكانت عندنا معارض أسميناها معارض المناسبات. وهذا أحد أعمال معرض (تل الزعتر) - :- زيت على قماش - ١٠٠ × ١١٠سم.

* تخطيط، حبر على ورق، وفيه استخدمت تقنية حك الورق - اسمها (الفارس) - ٥٠ × ٧٠سم.

* حبر على ورق - رأس على أرض، فضاء، منتهى الوحدة، وحيد.

* ١٩٧٣ حبر على كرتون لموضوع (امرأة).

* عمل آخر من أعمال المناسبات،اسمه (انسان يورق) ١٩٧٤ - انسان مثل شجرة قديمة تبدأ بالتورد، وهو الجانب الذي تحدثت عنه الناقدة مي مظفر فيما يتعلق بالرمزية.

* المعرض الشخصي الثاني كان قد أنجز سنة ١٩٧٦ - هذه واحدة من لوحات هذا المعرض - زيت على قماش - ٨٠ × ٨٠سم.

* (رجل وامرأة) من معرض ١٩٧٦. وفي هذا المعرض كان الموضوع الرئيسي هو الرجل والمرأة. اذن كانت هناك ثلاثة محاور للمواضيع المطروحة في المعرض، ولكن الرجل والمرأة هما الموضوع الأكثر تناولا.

* هذا أول عمل أنجزته في مصر - ١٩٧٧ - حبر على ورق - انسان يغرق. وهو ذو تأثيرات تلوينية.

* في مصر أيضا رسمت - هرماً وشخصين فيهما ملامح فرعونية - ١٠٠ × ١٠٠ سم - أكريلك على قماش.

* هذه اللوحة أنجزت قبل السابقتين وهي أول عمل إكريلك أنجزه في مصر ١٠٠ × ١٠٠سم - وفيه بدأت الخروج من اللون الواحد الى التلوين بشكل حاسم.

* ١٩٧٨ - في مصر كنت أشاهد السودانيات في القاهرة حيث الأطراف العليا والسفلى الظاهرة من ملابسهن، منقوشة وملونة، وهذا ما أثارني في وقتها، فرسمت هذه اللوحة - (رجل وامرأة) - ١٠٠ × ١٠٠سم - اكريلك على قماش.

* في مصر - عائلة - ١٠٠ × ١٠٠سم - اكريلك عى قماش. وكان في وقتها موضوع العمارات السكنية التي تتهدم على سكانها، فتخرج كثير من العوائل للسكن في المقابر، ومقبرة القاهرة كبيرة جدا، على طريق المطار، طولها يقارب الـ (١٢) كيلومتراً وعمقها يقارب ثلاثة كيلومترات.

* عائلة أمام الهرم خوفو - ١٠٠ × ١٠٠سم - اكريلك على قماش - وكانت تعالج نفس موضوع العائلة المشردة التي ليس لها سقف.

* ١٩٨٢ – (أحداث في الرأس) ٢٠٠ × ٢٠٠سم – زيت على قماش – من مجموعة المتحف العراقي.

* ١٩٨٢ – (رجل وامرأة) – زيت على قماش.

* ١٩٨٣ – حبر على ورق.

* اكريلك على قماش – ١٩٨٥ – ٨٠ × ٨٠سم.

* حبر على ورق، واكريلك – ١٩٨٥.

* اكريلك على قماش – في الفترة ١٩٨٥ – ١٩٨٦ – عملت كثيرا على بروفيلات النساء. كان موضوعا محببا الى نفسي.

* المعرض الشخصي ١٩٨٥. لوحة أبعادها ١٠٠ × ١٢٠ سم – زيت على قماش – اسمها (زيارة بائسة).

* أيضاً من معرض ١٩٨٥ – زيت على قماش – لوحة صغيرة – (امرأة).

* لوحة صغيرة أيضا ٧٥ × ٧٥سم – زيت على قماش – ضباب وبروفيل انسان ينظر الى نقط من بندول.

* عشاق – المشهد الخلفي – جبل – ، ومنفذ بطريقة واقعية وفي الوضع الذي أسميته سرياليا. كلاهما، أعني العاشقين، يطيران أمام الجبل، ومتعانقين. وفي السبعينات كان في الكثير من أعمالي جبل : طائر وجبل (أمتي وجبل الشيخ) وغيرها. اختفى هذا الجبل وظهر في ١٩٨٥، ولكن بشكل آخر.

* (الممثل) – زيت على قماش – ١٩٨٥.

* (نخل السيبه)، منطقة السيبه تقع في البصرة مقابل عبادان، وهي منطقة مليئة بالنخيل. في احدى زياراتي لها، أيام الحرب العراقية الايرانية وجدت النخيل محالاً الى جذوع سوداء. وهذا الجذع الأسود نبتت فيه سعفة صغيرة خضراء – فكأنّ هذه النخلة كانت تقاوم الموت.

* حبر على ورق – ١٩٨٥ – (فزاعة الخضرة، أو خيال المآتة).

* هنا عمل كبير، شاركت به أيضا في مهرجان بغداد العالمي الأول للفنون التشكيلية – ٢٠٠ × ٢٠٠سم – أيضا اسمه (تمثال من البورسلين).

* ١٩٨٦ – بقايا انسان في مكان ما وهو يعد الأيام ويسجل عدداً على الحائط الذي يقع خلفه، كما يسجل السجين على جدار الزنزانة عدد أيامه.

* من ضمن الأعمال السريعة التي هي من قبيل نزوات الرسم، تدخل فيها عدة مواد [حتى الشموع التي على الموائد نستخدمها، أحيانا الشمندر، أحياناً السلطة، واذا كانت بقربنا امرأة نأخذ منها أحمر الشفاه. فتخرج لدينا أحلى الأعمال]

* هذه من مجموع الأعمال لمعرض مع الفنان شاكر حسن آل سعيد، في الكويت، بدعوة من مجلس الثقافة والفنون الكويتي.

* زيت على قماش – ١٠٠ × ١٢٠سم – (أقدار رجل).

* (عشاق) نفس المعرض– ١٩٨٧ – عاشقان أمام جبل – والأيادي التي يحتضنا بعضهما بها، تتكرر لعشر أيادٍ. الاحتضان يكون أكثر تعبيرا عن الخوف.

* هذه أيضا من نفس المجموعة – اسمها (انتظار) – ١٩٨٧ – ١٢٠ × ١٢٠سم – زيت على قماش.

* (عشاق) أيضا، سيتحولون في الأثر الفني، الى ورق، نباتات...

* هذا الموضوع عن الشهيد، ولم أحاول أن أعرفه.. أحدده، فالشهيد هو أي انسان يستشهد من أجل وطنه – ١٤٠ × ١٥٠سم – زيت على قماش.

* في المعرض الشخصي عام ١٩٨٨ في بغداد، – المراقب – زيت على قماش – ... وفاتني أن أقول ـأنني اهتممت بالمادة في فترة الثمانينات.

* فنتازي أو (رحيل الى الداخل) :– فقدان العلاقة الذاتية مع المكان، ومن ثم نقلها الى الداخل.

* مائية على ورق، باسم (عطيل).

* (صورة تذكارية) زيت على قماش – ٩٠ × ٩٠سم.

* من مجموعة من هذا المعرض أيضا – ١١٠ × ١٢٠سم – ١٩٨٨.

* ١٥٠ × ١٥٠سم – ورق كولاج، حبر، مواد مختلفة.

* مواد مختلفة على ورق، من ضمن نفس مجموعة معرض ١٩٨٨.

* رجل وامرأة أمام جبل – معالجات مختلفة، كولاج ،مواد.. الخ.
* ورقتان بقياس، ٨٥ × ١١٠سم، لكل ورقة، حبر على ورق.
* مائية وورق، كلها من مجموعة ١٩٨٨.
* (الزمن المصلوب) – ١٩٨٨ – ١٠٠ × ٧٠سم، كولاج ومواد مختلفة على ورق.
* (رجل وامرأة) اكريلك على ورق – ١٠٠ × ٧٠سم.
* عمل كبير الحجم – ١١٠ × ٨٥سم، مواد مختلفة على ورق.
* (رجل وامرأة) زيت على قماش – ١٩٨٨.
* ١٩٨٨ – زيت على قماش –.
* (ذاكرة مهشمة) – ١٩٨٨ – عرضت هذه اللوحة في مهرجان بغداد العالمي الثاني – ١٢٠ × ١٢٠سم.

علي طالب :

هذا كل شيء، واعذروني عن التقصير، لأنه تقصير فعلا أن لا يوثّق الفنان عمله، ويهمل هذه الناحية. يجب أن لا ننتظر من أحد أن يوثق لنا، أبدا، نحن نوثق لأنفسنا .

مقدم الندوة :

نشكرالأستاذ علي طالب على هذه العروض من الشفافيات والتي ثبتت لدينا طبيعة عمله الفني، وهو الذي استغرق حضوره حتى الآن طيلة أكثر من ثلاثين عاما تقريباً، لا سيما وأن موضوع الاستسرار أو مسارة الحدث المتكتم لدى الفنان، كما تفضلت بشرحه الناقدة مي مظفر هي التي تسمه.

الآن يترك الأمر للجمهور.

نقاش

د. جورج صايغ :

أخي الأستاذ علي طالب، أنا أعلم أن الفنان اذا أراد أن ينثر كنانته أمام الناس، فسيصاب باكتئاب رهيب. فكأنه يخلع جسده عن روحه ثم يقف عاريا أمام الملكوت

السماوي. فشكرا اذن لهذا العطاء الذي منحته لنا، وشكرا للابداع اذ نحن نرى روعة الحصاد في ما هو حولنا، كما لاحظت أثناء التدرج مع عرض الأعمال، غلبة الموضوع، أو المضمون على وحدة اللوحة، أعمال أخرى كانت رائعة تنم عن المضمون مع وحدة السطح. فاذا قارنا هذه الأعمال مع الأعمال الأخرى التي فيها بداية ونهاية نرى أنها لا تعطيك حقك كاملاً في امكانية الابداع والعطاء. هنا وفي هذه الأعمال الرائعة :– من وحدة السطح، تبدو العاطفة الرهيبة وهي تعتمل في نفسك.. كانت هي التي تفيض وتتفجر على السطح، وتنظم طبيعة العطاء والأداء، ثم تأتي الخلفية لتكمل الصورة، وتلك صورة لن أنساها، أتاني يوما ما رجل يمسك عصا، يتكلم بلكنة عراقية وهو طيب ونبيل، غير حزين، صابر. عندما جلس قال لي أن رجليه توجعانه (أم هي أرجله المتعددة مستقبليا!!) ولما أظهر لي رجله، وجدت أنها ضمرت ولم يبق منها الا العظم :– بقايا قدم. كان ابنه واقفاً الى جانبه، ينظر اليها وكأنها شيء عادي، فقال معلقاً : وهي اصطناعية، وأظهر رجله وكأنه يقدمها كبديل لقدم أبيه... لست أدري أي ثمن كان يقدمه؟؟. ما أعظم الثمن الذي يدفعه الانسان.

س : خليل درويش :

كنت أقرأ قبل فترة في كتاب يتحدث فيه مؤلفه بأن أول موطن للحضارة كان وادي الرافدين، ابتداءً بحضارات اقوام من سومريين وكلدانيين وآشوريين وانتهاء بالحضارة العباسية، والذي أريد أن أقوله هو أنني لا أستغرب هذه العظمة في أعمال الأستاذ علي طالب، إنها شيء مبدَعٌ جدا، والعراق يمر بمرحلة ارادة النهضة أو نهضة الارادة. ماذا يعني الرأس في هذه اللوحة أو تلك؟. لكنني أستطيع الآن أن أفسرها. إن هذا الرأس هو الانتفاضة. شاهدت عائلة مصرية تبحث عن مأوى. هذه العائلة هي الأخرى تحاول أن تسقط اسقاطها الحضاري على واقعها، فقد لا تكون مساهمة بشكل فعال في البناء الاجتماعي... وشكرا جزيلا للأستاذ علي طالب.

س : عندما نقف أمام لوحات الأستاذ علي طالب نجد أنفسنا فيها. ولا أظن أن الواحد سيتساءل مع نفسه :– لماذا عملت كذا أو كذا، أليس كذلك؟؟.

عوني كرومي :

خارج كل أطر الحديث التنظيري، وفي يوم كنت أجري عملية في القلب في

المستشفى، مدّدوني على سرير العمليات. دخلت المستشفى، فلم أتذكر أمي ولا أبي، ولا أخي، لكني شاهدت معرض علي طالب كله في ردهات المستشفى. هل يمكن أن يفسر لي علي طالب هذه الحالة؟؟.

علي طالب :

اذا استمر الحديث بهذا الشكل فسأبكي. أنا قلت من البداية أن أفضل ما يريد أن يقوله الفنان قاله، أما ما يتعلق بالمشاهد والناقد، فانه ليس من الضروري أن يبقى الفنان يتحدث عن الذي قلته، وليس عندي شيء أكثر من هذا.

س : عماد غانم

لاحظت في بعض اللوحات التي عرضت، ان هناك تعاملاً مع الزمن وبشكل تعبيري أحياناً يتحقق من خلال رسم ساعة وأحيانا يكون كرجل وامرأة داخل اطار (الساعة) بما يوحي أنهم داخل هذا الزمن. وفي بعض اللوحات التي يغيب فيها الزمن، تظهر في الصور اشارات وغيرها عنه، ما هو الهاجس الذي يشكله الزمن يا ترى بالنسبة للفنان علي طالب؟ وكيف يتعامل وإياه. السؤال الثاني، لاحظنا أيضا في اللوحات أن هنالك تكثيفاً لمنطقة الرأس، وبقية الجسد. وإما أن يغيب كليا، أو بشكل تجريدي كأن يكون لونا واحداً. والألوان تدريجيا أصبحت مكثفة داخل اللوحة، أصبحت داكنة أكثر. فحبذا لو يلقي الفنان اضاءة على هذا الجانب.

علي طالب :

لا أعتقد أن من الصحيح أن نتحدث عن عنصر واحد من عناصر العمل الفني. بمعزل عن بقية العناصر. اللوحة هي نظام مقترح جديد يوجد نوعاً من التكامل والتوازن بين كل العناصر الداخلة فيه. فاللون الأخضر في لوحة من اللوحات، له السيادة اللونية، هذا ليس بمعزل عن بقية العناصر. اما أن تكون هذه اللوحة فاتحة أو معتمة دونما معادل لفظي يليق بالاحساس الذي يقف خلف قرار الرسام فأنا لست من الذين يفضلون أن يتحدثوا عن عنصر واحد دون باقي العناصر. أنا لا أستطيع أن أجيب عن سؤال يتعلق باللون بمعزل عن الشكل، أو الملمس، أو معادلة المادة

والمضامين الأخرى. صعب جدا. أما ما يخص الزمن فهو واحد من أهم الهواجس، ليس عندي فقط، بل عند كل انسان آخر. واسمحوا لي أن أقول :- صحيح أنني أنهل من تجربتي، لكني لا أنهل منها الا ما أعتقد انه قاسم مشترك بيني وبين الجمهور، وهذه مسألة مهمة جدا. فأنا لم أعرض قضية خاصة أبدا، لكنها تنطلق من مناهلي الخاصة بي.

مقدم الندوة :

باعتقادي ان بحث الزمن في الفن التشكيلي، بحث شاق للغاية، ذلك لان الفن التشكيلي بطبيعته فن مكاني، في حين ان الزمن مسألة اخرى تتعلق بالفنون الزمنية كالموسيقى مثلا. مع ذلك فالفنان التشكيلي يعبّر عن الزمن في فنه في كل الأحوال، وربما وردت اشارة الى الزمن في بعض أعمال الأستاذ علي :- مثلا في لوحة من اللوحات كان هناك رأسان متقابلان وهناك رقم للساعة، بالكتابة اللاتينية، والساعة هي رمز للزمن. باعتقادي ان الاهتمام بالزمن في أعمال علي طالب يظلّ ماثلاً، حتى ولو بغياب التطور الزمني في طبيعة التعبير، هناك أيضا الزمن الآن، زمان اللحظة الواحدة، وهي التي تتخلل كل فن مكاني. والخلاصة فان البحث عن الزمن مسألة شاقة.

مي مظفر :

أعتقد أن مهمة اللوحة، أو (عظمتها) في أنها توثق الزمان والمكان في آن واحد. هناك لحظة زمنية محددة ستثبت، وتلتقط، وهذا هو البعد الزمني الموجود داخل العمل الفني. نعم اللوحة مكان، ولكنها زمان في نفس الوقت :- زمان موثق في لحظة معينة وهذا امتياز الفن على الأدب، لأن الأدب فيه الاستمرارية بينما الفن هو لحظة آنية في التوثيق.

د. جورج صايغ :

النقد ليس مدحا ولا ذماً، وعندما تحدثت فقد قصدت العمل الذي له مقدمة ومؤخرة (أو بداية ونهاية)، ولكن حينما تفتقد (وحدة السطح التصوير) في اللوحة فهذا نقد رهيب لها في الحقيقة. (مع أني لونته حتى لا يظهر وكأنه دعس على أصابع الشخص الآخر). ولكن عندما نقول أن الرأسين المرسومين بالاكليرك رائعان، وهناك

مقدمة ومؤخرة، فلا شك أن هذا العمل له تكامل وبنائية ووحدة السطح كشيء يعبّر عن نفسه، وله حياته الخاصة، تلك التي هي أكبر من المضمون، ما بعد مليون سنة ستنْسى الحرب وينسى الذي حصل، ولكن تظل الحياة داخل العمل ماثلة. هذا ما عنيته وكنت أنتظر من أخي الأستاذ علي أن يتفضل ويجيب عليه، وقد وضعت له جواباً. وهذا كل في الأمر.

في ما يتعلق بالزمن، أقول أني انتهيت مؤخرا من قراءة كتاب عنه. رهيبة هي نظرة الانسان للزمن. ثمة زمن دائري وزمن مستمر، ويتغير الزمن مع سرعة الضوء.. الخ، لكن في الأعمال الفنية ثمة تثبيت للحظة. في الفن العربي الاسلامي، الفن يخرج من البؤرة ثم يغدو تجريديا عن واقع محسوس في الايقاع، اي الايقاع المستمر فيما بعد سطح اللوحة. ثم يمتد الى سطح اللوحة، ثم يشدك اليه شداً، فالتعامل مع الزمن في بناء سطح اللوحة، أكثر الأشياء رهبة. وكأن الانسان يسعى فيه على حبل وينزلق ويسقط الى ما لا نهاية. لأنه لا يمكنه أن يستلّ نفسه من هذه المأساة اذا تعامل مع الزمن ولم يعرف كيف يضبط الأمور، اذن فأحسن حل هو اللحظة، ولكن هنالك في الابداع ما هو أبعد من ذلك وللحديث بقية.

د. علي الغـول :

أعتقد أن هناك أشياء تفهم مباشرة، وهناك أشياء تشاركنا وجدانيا، لكن الموضوع يستأهل أن يعقب عليه. لا أدري ان كنت سأكون ناجحا في تعقيبي أم لا، لسبب بسيط هو كوني رساماً فأنا لست أديبا. لو كنت أعرف الكتابة، أو الحديث، لما رسمت. الفن هو أسلوب في التعبير، وله وسائله المختلفة في الخطاب والكلام. اللوحة تنقل الأجواء والمشاعر والأحاسيس في لحظة زمنية، نحن لا نعرف كيف نتحدث عنها.

ولكي أفهم اللوحات الموجودة في المعرض اضطررت للذهاب الى المتحف الوطني واعادة النظر في بعض الأعمال الموجودة. ذهبت خصيصا لرؤية عمل الأستاذ علي طالب. وقفت أمام التجربة، أريد أن أعرف ما الذي تغير فيها :- هذا ظرف زمني.. جاءت السكرتيرة وقالت هذا العمل للأستاذ علي طالب وتستطيع أن تعرفه مباشرة من الرؤوس التي فيه. الآن هو يرسمهم بالمقلوب، وبصراحة تعلمت من السكرتيرة الكثير، فلم أكن أشاهد الرؤوس، مع أنها موجودة، ولم أنتبه الى هذا الموضوع، كان انتباهي يذهب الى الفراغ.

الموضوع الذي يطرح الآن، هو أن الفنان لا ينضبط بعقله الواعي وأي شيء يثيره، فاذا تحكم في وضعه فسيكون افتعالاً. الفنان يدرك المكان والزمان والحيز الفراغي الذي يعيشه، ويستوعبه ويمتصه ويهضمه، ومن ثم يطلقه الى الخارج بأسلوب ما. لا يسأل الفنان عن معنى ما عمل، هو لا يدري ذلك، ولا عن اللحظة. انه قد يعبر عن موضوع لم يحصل له بعد، لأنه من شفافيته وتعامله مع الأحداث قد يعبر عن المستقبل. أجمل ما في هذا المعرض، انك اذا لم تكن متعمقاً في البحث، لو كنت جاهلا مثلي، فلن ترى الرؤوس. قد تختلط عليك الأمور ولا تعرف كيف تفرق بين عمل علي طالب وعمل الأخ رافع الناصري، مع أنهما متميزان، لكن هناك شيء يجمعهما، هو التجربة. من الواضح أنهما عاشا تجربة واحدة، وهذه التجربة وجدت في أعمال غيرهم من الفنانين العراقيين أيضا، ان من عاش تجربة ضرب بغداد، من الفنانين، خرج علينا بهذه اللوحات. فلن يسأل الفنان عما يرسم. انه يرسم المعركة بأسلوب أو بآخر. بحرف الاكس، أو السبعة وثمانين التي هي عند الأستاذ شاكر حسن، اشارة الضرب الموجودة عند الفنانين هنا، لها معان لا حصر لها، وهي عند الأستاذ رافع تبدو بشكل لمعان وبرق. وأحياناً تظهر كأنها ضرب بالسياط، علي طالب اختزل الفراغ فهذا ما يمكنني أن أفسر به معنى (الفراغ) الزماني والمكاني في فنه : أفسر روح اللوحة.

مقدم الندوة :

أذكر أنني قرأت في بعض المقالات قبل عدة سنوات، تحليلا حول زمانية اللوحة، وكان التحليل يشير فيما يخيّل اليّ الى امكانية انتقال المشاهد بين تفاصيل اللوحة، واعتبر أن مثل هذ النوع من الانتقال هو استغراق زمني معين في متابعة أحداث اللوحة لذاتها، أعني الانتقال من القلب مثلا الى السهم الى اللون الأحمر، هذا الاستغراق يكوّن زمن اللوحة لذاتها. هناك طبعا اشارات كثيرة الى معنى الزمن، ونحن الان بصدد (الزمان) الذي يعبّر عنه الفنان (في) اللوحة، وهو الآن الزماني المرتبط بمكانية الحدث. يبقى اذن زمان اللوحة لذاتها وهو ما يكتشفه المشاهد في استغراقه لمشاهدة هذا العمل الفني، وهو ما نمّت عنه تعليقات الأخوة من الجمهور الكريم، شكراً.

مشكلة التواجد في الفن

د . جــورج الصـــايغ

تعقيب د. خالد خريس

تقـديم

اذا كان الفنان يعمل لوحده دونما جمهور يتفهم عمله الفني، فالقضية تنتهي بأن يرسم لنفسه، واذا كان الجمهور باقيا على مستواه الثقافي دونما تطور، فسوف لا يسمح حينئذ بتطور العمل الفني، لأن الفنان لا يعمل الا بمعاونة الجمهور، أي أن هناك تواصلاً أو حواراً أبدياً بين الفنان والجمهور. وكذلك حال النقد، فالنقد لا يأتي عبثا لأن الناقد يساهم في توعية الجمهور وتوعية الفنان على السواء. فهذه المحاور الثلاثة وهي (الفنان والجمهور والناقد) تلتقي دائما لتأسيس وتكوين ما يمكن أن يسمى بالعمل الفني بمعناه العام.

بعد هذه المقدمة اليسيرة أود أن أشير الى أن برنامجنا الثقافي التشكيلي سوف لن يقتصر على دعوة فنانين لتوضيح رؤاهم الفنية، ولا محاضرين فقط متخصصين للحديث في مواضيع شتى، بل هناك فضلا عن ذلك، محاولة ستستجد لدعوة جامعيين متخصصين في كتابة تاريخ وثنولوجيا وجمالية الفن من خلال أو في اطار مؤسسة شومان الثقافية، وهذا من مشاريعنا المستقبلية.

نحن الآن بصدد معرض الفنان جورج صايغ، ومن المعروف أن للفنان الصايغ آراءه الجمالية.وهو من المهتمين والمساهمين في ندوات الثقافة التشكيلية باستمرار بما لديه من آراء قيمة تعتمد على دراسات مسبقة وعلى مرجعيات رصينة جديرة بأن نهتمّ بها في مجال الفن التشكيلي. كما أن له أيضا نظريته في أعماله الفنية والتي يعكسها في فنه. فاذا تسنى المجال في هذه المحاضرة لمناقشة آرائه فسيكون من دواعي سرورنا أن يساهم هو في توضيح هذه النظرية أولاً بأول عبر ما سيحاضر به اليوم في محاضرته التي يسميها هو «مشكلة التواجد في الفن». ولسوف يعقب فيما بعد على المحاضرة الدكتور خالد خريس وهو فنان معروف بأسلوبه المعاصر أيضا.

المحاضرة – الاشكالية :

اشكاليتنا هي هذا الأمر الذي لا يمكننا تناوله الا عبر التأمل. فالتواجد منوط بالذات، هذه الذات التي هي موجودة في صميم مشكلتها والتي يجب أن يصبح التأمل كينونتها. ثم يأتي تنظيم صلة هذه الكينونة بالعالم في كل من الخط الأفقي والخط العامودي، حيث الأفقي يمثل صلة الناس مع بعضهم البعض، والعمودي ويمثل صلة الناس بالناس أيضا ولكن بأسلوب آخر، هو الذي يختلف من ثقافة الى ثقافة. كيف يكون هذا التنظيم وما هي صلة الفن كضرورة في حياة المجتمع الثقافية في تبلوره مع الذات؟ يولد الانسان في الحياة، ويداه خلو من أي شيء سوى وجوده في الحياة، وعليه أن يتقبل ثقافة الجماعة المحيطة به الى أن يحين الوقت الذي سيتخذ فيه هو القرار بذاته، فينفتح على هذا الاتجاه وهذا التواجد التأملي من خلال التأمل. وحتى يحل شيئا فشيئا مشاكله ويتعرف على نفسه ليتخذ، من ثم، الحكم على معنى صلته بالجماعة وصلته بالوجود ثم صلته بالحياة. فالتأمل اذن قدر الانسان، فهو كالحيوانات التي بلغت في تأملها في سلم التطور بمقدار ما تسنح لها قابليتها. إنها دائما حذرة، خائفة، ليس لها من هم سوى البحث عن الطعام. والطفل أيضا كالحيوان، معظم الأولاد لا يتأملون كالأسوياء. اليافع قد يتأمل، لكن كثيراً من الشباب لا يتأملون.بل إن بعض البالغين لا يهتمون بالتأمل أيضا، فواحدهم يقبل قوانين الجماعة ولكنه لا ينصاع لها. أما بقية الوقت فسيعمل ويكسب أو يتسلى مستغلا ذكاءه ووقته، يقول الاديب العقاد : «الذي لا يستفيد من وقت فراغه فهو فارغ»، من هنا نبدأ في تعقّل مفهوم التأمل في حياتنا.

عندما يتأمل الانسان، فعليه أن يتخذ قرارات من حيث صلته بالجماعة وعاداتها وثقافاتها، كما أن عليه أن يعتاد على مجابهة النقيض، أو الجدل بينه وبن الجماعة، ليخرج بمحصلة جديدة. ذلك لأنه يخاف من الغربة فلا تجده ملزما بأن يتبع طبيعة حياة الجماعة، كأن يقبل بالغربة. فيحمل الصليب متسلقا دربه نحو قمة الجبل، ليعيش في عالم السحب والنور، وحينئذ سيعاني من وحدة وجوده المعذبة. ولكنه سيكون نزيل عالم النور فيودّ لو يعيش فيه الى الأبد. وسيتخذ قراراته من خلاله عن يقين واحساس بالحياة الجديدة الآن. وهكذا، وبعد أن بلغنا الى هذا المستوى في الوجود يحق لنا التمثل بحقيقة الموت : يموت الانسان فتقف زوجته ازاءه ويقف الطبيب، والصحفي

والفنان والفيلسوف، ومعظم الذين لهم علاقة بالخط الأفقي من اللاتواجد، ومن لهم صلتهم بهذا الميت. فكل واحد سيفكر فيه على أساس وظيفته ومهنته وصلته، على أساس الكسب والخسارة، أو اللذة والألم، حيث يحدد بواسطتهما علاقته الأفقية بين الناس من غير أن يفكر. وهو بالنسبة للفيلسوف يريد أن يعرف حقيقة الموت التي حاول أن يحياها، ويتحدث عنها، لكن عبر معجم الفلسفة ، وهذا صعب جداً على الاخرين الا القليل من المتخصصين منهم. الفنان ينظر الى الموضوع، لأن عليه أن يخرج الموت من نفسه في المستقبل بشكل عمل، والفنان لذلك، رغما عن أنفه على المدى البعيد يتخذ القرار في ذلك في مشكلة الموت، مشكلة هذا الموت الخلاق... الخ. أجل، هنا يتخذ الفنان القرار من ناحية موقفه وموقف الآخر، وليس للجماعة من مغزى لتجمعهم حتى ولا من خلال المنازعة في البقاء، بقاء الأفضل حيث الغاية تبرر الواسطة. وحيث الانسان ذئب بالنسبة لأخيه الانسان. ان الكسب والخسارة واللذة والألم هي ما يريد أن يتحدث عنها عبر أعماله في العادة. ان معرفته للحقيقة في نفسه ذات وجهين، أولا : بأن لا تكون واضحة تماما في مخيلته فهو لا يراها تماما، ثانيا : أن يربطها بعالم المثل لأن طبيعة حياة الفنان هي أن يبحث عن شاهد لحقيقة الوردة، بل خمسين أو ألف وردة. سيتجذر في عقله جمال الوردة الفكرة التي كانت قبل أن تكون الوردة. عالم المثل هذا هو ما يدل على كل الحقائق التي يريد أن يدرسها، من ناحية موت البطل، موت الفقير، موت الغني، فهو يجمعها كلها ويأخذ منها خلاصة ما سيبقى ماثلاً في مخيلته منها. انها في خاطره ضبابية تلك الحقيقة التي تمثل عالم المثل، ولا يمكنه أن يبلورها تماما حتى تغدو تشكيلا واضحا أمامه وتبقى تلح على الذات، من أجل أن تتبلور وليعيش هذا الالحاح المرهق المتأجج في نفسه متتابعاً في ذاته.

إن هذا الشبح الماثل أمامكم والذي يتحدد من خلاله جورج صايغ مثلاً، هو من عناصر الوجود المائة والثلاثة والعشرين (١٢٣)، مع قليل من (الفكر والحرية). فهذه العناصر هي التي تؤلف الحيوان فضلا عن ميزات الانسان الذي يمتاز بالحرية والعقلانية وتحسس عالم المثل والذي ينسب نفسه اليه. وهو الخط العمودي الماثل ما بين الأرض والسماء أو الصلة العمودية التي هي مفهوم ثقافتنا العربية الاسلامية، حيث الانسان يحاول أن يتخلق بأخلاق الله. هذا الجسم الهيولي المبني على عناصر الوجود، ففيه الاستعداد لكي يتخلق باخلاق الله، أي بأن يأخذ عالم المثل ويجمعها في

نفسه، وتصبح هي جزءاً منه. انه يمثل الحقائق المختلفة التي سيعبر عنها حقيقة وراء حقيقة، فيصير، متوحداً مع الاستعداد والتحول الى حقائق الكون. كأن يغدو هذا الانسان فيه فنانا أو أيّ كائن آخر مبدع. انه كون مصغر، تتمثل فيه عناصر الكون، وهو «يتكلم بلسان الكون ليتبلور فيه المجتمع والشارع كحقائق وأسرار وجمال، وأبعاد عالم هذا الكون الكبير الذي نعيش فيه جميعنا، مع تواصل مستمر يشعر الانسان فيه بالاندماج، مع الجمال ومع الحياة. يشعر بأنظمتها ويعرف أنها ليست من وضعها، ولا غيره، ولكنها موضوعة. سيشعر بوحدة الوجود وبجمال الأنظمة، كما سيشعر عند ذلك أنه الموجود من خلالها والمنظم لها : يشعر بوجود الله. وسينسب نفسه عبر تفاعله مع عالم المثل الى الله ككائن مخلوق، في حين سيسعى نحو الهدف المجرد للوصول اليه حيث : التخلق بأخلاق الله. وسيفتح المجال أمام التفكير الوضعي في التعامل مع الحقيقة، والتفكير التجريدي الذي يسمو ويسمو من خلاله الانسان ليغدو فنانا (أنا أدعي هذا لنفسي)، انه سيصل الى هذه النتائج هو عبر لغته وتراكيبه التي يقدمها للناس ويجعلها بشكل مبسط، جميل قريب التناول كأكثر من الفيلسوف. انه فيلسوف يتعامل مع الآخر بلغته، بلغة مبسطة جدا. يتعامل مع لا لغة، في الحديث مع الناس. يحدّث الناس ويشرح لهم الوجود. انه لسان حال الكون، فإذن مشكلة الذات، هي التي ينعكس عليها الانسان بالضرورة عبر التأمل لكي يبلور الذات والفن، وليساعد بما يقدم من عطاء.... الفنان الذي هو على المدى البعيد ما تقدسه الثقافة العامة وتضع نتاجه في المتاحف. وماذا يوجد في المتاحف غير الأعمال الفنية للحضارات المختلفة، لأنها تحدثت عن رؤية، عن ساعات الوهج التي عاشها المبدعون لكي يعطوا هذا الحصاد الرائع حقه؟ إن تركيب الأعمال حتى تكون في المتناول فذلك يستدعي بناءها على سطح معين له أشكال معينة أو نحتها، والمنحوتة تخرج منها خطوط ويتكوّن حولها فراغ، فاذن نحن نتعامل مع فراغ.

الفــن :

دعونا الآن نرجع القهقرى بخطوة بسيطة ولنتحدث عن الفن الحديث منذ إبتدائه في عصر النهضة، كيف فهم الناس الكون؟ كيف فهموا الفراغ؟ ثم كيف عكسوا ذلك في أعمالهم؟

نأتي أولا لعصر النهضة، وهو عصر ما بعد سقوط القسطنطينية ورحيل العلماء والفلاسفة الى فرنسا. فهناك بدأت الحركة الأولى في التعبير عن مبدأ الإنسانية، وتكون الهيومنزم. وفهموا الكون على أنه فراغ مجوف (hollow space) هكذا فهم الفن كل من (برونولتشي – مزاشيو – جيوتو – بيرودي لا فرانشكا)، فرسموا الفراغ المجوف من الكتل على أساس وضعي كما يرونها في الطبيعة. لقد كانوا ينقلون من يرونه.. ينقلون «الوضعي» : – الشكل الوضعي، كما يرونه. أي أنهم كانوا وضعيين عندما رسموا العمق فصار لكل شيء ينتجونه مقدمة ونهاية (خلفية ومقدمة)، وهكذا تحول الأمر الى المضمون فقط، ولكن الصورة كحياة شخصية، لم تكن ظاهرة بعد.

مرت الأيام وبدأت هذه النظرة تتغير، وظهرت مدرسة البندقية (الفينيس)، وبظهورها انقلب الأمر واستبدلت الخلفية بالمقدمة، وظهر (المانرزم)، وظهر من خلاله (الغريكو) و(تنترتو)، وأيضا (مايكل انجلو) في أول حياته، وثلاثتهم، استخدموا التعبير عن الحركة المتطرفة في الفن : عبروا عن الحركة أكثر مما يجب، حتى أنهم كانوا يضعون الحركة في الخلفية والمقدمة، حيث الحركتان تتداخلان مع بعضهما تماما كما في الموسيقى عبر خطين متوازيين يسيران مع بعضهما. كانوا يريدون أن يجربوا ويخرجوا الى الخلفية، وتسير الأيام ويأتي (فيلاسكز)، فيأتي بالنور ويستعمله كمجال لربط المقدمة بالمؤخرة، فهو عندما يستعمله سيدخل على بناء الفراغ بوضع جديد. كانوا يريدون أن يجمعوا ذلك بهذا الشكل الرائع كي يشاهدوا الطبيعة تماما، لكن اللوحة ظلّت تتحدث عن مضمون ما أكثر مما لها من شخصية في حياتها الخاصة.

والآن، أريد أن أتحدث قليلا عن الفن العربي الاسلامي، أي قبل أربعة عشر قرنا، أو عشرة قرون قبل عصر النهضة، لقد أدرك العرب الوجود على أنه أنظمة : – في سورة (الرعد)، في سورة (النحل). انظروا ياناس، هذه أنظمة، أو «آيات لقوم يعقلون» ولا بدّ لهذه الأنظمة من منظم، أي أن الثقافة العربية الاسلامية دخلت على الايمان عن طريق العقل، وعكست ذلك في أعمالها بشكل رائع جداً ، تركت وراءها أولئك الذين أتعبوا أنفسهم بالأمام والخلف. حققت السطح تقديريا، ووضعت ايقاعا ينتشر الى الجوانب، ثم الى الما بعد، ثم العودة الى البؤرة. هذه الأنظمة التي تنتشر وتنكمش بهذه

الموسيقية الرائعة، هي التي تجعلك تشعر بالنظام، فتشعر بالمنظم. أنت اذن تتمتع جدا بهذه المشاهدة، فيكون هذا الابداع من العبادة، حيث لا يجوز أن يصلي الواحد ثم يضع امضاءه على مكان صلاته. جاؤوا هم وحفروا على الصحن وعلى ابريق الماء... الخ، هذا التوقيع. هذه الأنظمة التي تعبر عن عمق الحضارة من غير أن يحللوا أو ينظروا هي ما اكتشفه العرب والمسلمون.

نتجاوز العصر الاسلامي فيأتي دور الانطباعية في الفن الأوروبي. الانطباعيون هم الذين جاؤوا بالسطح، وعملوه من النور وذوبوا فيه الكتل. لقد نقلوا النظرة الفنية من «انك ترى وتكون وضعيا وترسم الا أنك ترسم خبرة المشاهدة». فتحيل مفهوم التعاون مع الكون في المشاهدة الى الفكر التقديري لخبرتك مع ما تشاهده.

وتسير الأيام وتأتي ما بعد الانطباعية، فيأتي «سيزان». ولكي نفهم سيزان تماما دعونا نقارنه بجيوتو. جيوتو وضع الفراغ المجوف ورتب فيه الأشياء على أساس ظهور الكتل. كما يراها هو في الوجود، الوجود من حوله، أما سيزان، فقد أراد أن يتخلص من مشاكل المقدمة والخلفية والعمق نهائياً، لجمع المؤخرة مع المقدمة وضغطها مع بعضها بجبروت رائع، رهيب. مجموعة ثابتة مع بعضها، اذا لعبت بها تتفجر بين يديك. وهذه روعة سيزان. وصار سيزان لا يعبر عما يرى بل يعبر عن الفكر التقديري حينما يرى. فصار يأخذ من معين التأمل ويعكسه على اللوحة، وهذا هو الفن الحديث : – كل لوحة شخصية قائمة بذاتها. لها حياتها المنوطة بالبناء الذي بنيت فيه لكي تبقى وتكون ثابتة مثل الذرة، مثل العالم المتماسك، اما المضمون فالفنان يأخذ الخطوط والألوان ويبني اللوحة على أساس احساسه بالوجود فيها.

رؤيتي الفنية :

ثقافتنا العربية الاسلامية أنظمة موجودة تجمع وحدة الكون. ومن حيث لا ندري نحن مضطرون عبر ثقافتنا لأن نعبر عن احساسنا بالأنظمة الجميلة الرائعة الثابتة التي هي مبعث الوجود، حيث يعتمد عليها وجود الكون بأسره. والان فالإنسان يتحسس، ويشاهد، ويعيش هذه الخبرة، ولكن كيف سينجز العمل الفني؟ انه سيفكر. فعمق الصورة هو خداع. كل شيء على سطح الصورة ينتشر الى الجوانب. وفي تقديري، وهذا هو رأيي. قلت : – لا أريد عمق الصورة ولا أريد السطح، أنا أريد أن

أبني اللوحة أمام الصورة، حسنا هذا الذي أمام الصورة ما هو؟ قلت لنفسي : – هل تريد أن تنحت الهواء؟ كلا. الألوان لها طاقة، ثمة بارد وساخن، وكأنك تحضر أمام اللوحة بهذه الألوان، فيصير العمل وكأنه عمل نحتي أمام اللوحة في الطاقة الموجودة في الخطوط والألوان. اذن نحن لا نريد لوحة لنحطمها إلى قطعتين، ثلاث، أربع. تركنا الترتيب التقليدي، قلنا لا نريده. تأتي بعد ذلك مشكلة الزمن، زمن اللوحة. الزمن اما ثابت، لأنه هو الذي أمامك والموجود في حضورك. اللحظة هي من حقوقه. أنت لا تستطيع أن تخرج عن اللوحة أمامه، (فقلت يا ولد أنت خذ الحركة، استعمل «الجشطالت» التي تفرض على المشاهد أن يتصور ما بعد الحركة. ضع حركة. مثلا واحد يمشي الى الأمام، يمد قدمه، فأنت لن تتصور فقط قدمه، بل تشاهد الخطوة التي تأتي بعدها، التي هي من فعل «الجشطالت» والفاعل في الدماغ الانساني). فاذن نحن ندخل اللحظة التالية مع اللحظة الأولى ونخرج عن حكم اللحظة الواحدة. خرجنا عنها بالحركة، لقد جربت أن أضع حركة في أعمالي.

الأمر الثالث الذي جربته هو أن أمثل ما هو مخبوء في الأعمال. أحيانا تشاهد الراعية لوحدها أو تراها مع حمل. أحيانا ترى الحملين مع بعض ولا ترى الراعية. أحيانا تشاهد حملين من الجهة الثانية من غير راعية. كل صورة هي ثلاثة حملان وراعية، فكل صورة ستراها بشكل آخر، (نظر اليها أحد الفنانين المبدعين وقال لي : هي لوحة رائعة ، شكرا له)، فكرة التعامل مع الزمن والانتصار عليه هو هدفي. وأعتقد أنه ما زال هناك مجال للانتصار على الزمن في هذا الوقت أكثر فأكثر.

اذن، تحدثنا عن الفراغ عامة، الفراغ على اساس العمق، ثم على أساس كونه سطحا. الآن أتكلم عن فراغ حقيقي. المردود الشخصي الذي كنت أحصل عليه خلال بناء اللوحات كان كافيا لي. انني رغم كل معاناة الأيام أجد مخارج رائعة تستفزني. أقول لكم شيئاً حدث لي مؤخرا : – بنت الأستاذ الفنان سامر الطباع نظرت الى لوحة لي عنوانها (عمان في الربيع) فقالت : (Why this painting is coming out of the painting?) فسبحان الذي يعطي، وهذا ما أثلج صدري.

كنت أعتقد، حين تخرجت طبيباً، حيث لم يكن ثمة أطباء كثيرون على الساحة،

انني سأكون مليونيرا والى آخره. ومرت الأيام، وحفرت في أعماقي معاناة التواجد، وليلى زوجتي أهدتني هذه الهدية البسيطة وهي مجموعة من الألوان وكنت رسمت أول صورة وهي صورة السنابل التي أرغموني على رسمها. الحقيقة اني انتبهت لأول مرة، بعد رسمها، ان السنابل التي كانت مليئة تبدو منحنية بتواضع والسنابل الفارغة تبدو واقفة منتصبة. فقلت : الله الله، أستطيع أن أتحدث للعالم من خلال ابداعي اذن. وصرت أجمع وأطرح، (ومرت الأيام، يسخنون الأكل : يا عمي انزل، وأنا جالس في العلية. إطلع يا عمي، وأنا جالس في أعلى. العيادة مليئة وأنا جالس في العلية. في يوم قالت لي ليلى، أرحنا واترك هذا الفن، قلت لها والله يا ليلى لو أعطوني مليون دينار، لن أتركه)، ووقتها عرفت أن أفكاري وأنا صغير، حققها الله لي بأن أعطاني هذه النعمة. نعمة أن أعبر عن مكنون الخاطر في تحسسي للخط العمودي، والأفقي بوجود الله، والجمال وامكانية التعبير عن ذلك بما سمح ورتب سبحانه. شكرا في الختام على حسن استماعكم.

شاكر حسن آل سعيد :

تحدث الدكتور فأجاد الحديث، ولكن لا بد أن للجمهور أيضاً آراءه. وقبل ذلك سيعقب الأستاذ خالد خريس وهو أحد الفنانين، منصصا على ما تحدث به الدكتور. وكمدخل للموضوع سأؤكد لكم على أهم النقاط التي تصدى لها الدكتور وأشبعها تعبيراً : -

قال في البداية هناك محوران، المحور الأفقي والمحور العمودي، وهما اللذان يكونان نقطة الوهج في التعبير عن الفكر. المحور الأفقي يخص البشر والمحور العمودي يخص المثل. كما تحدث عن (التأمل) وربط التأمل الشخصي بالذات العارفة، أو الذات التي تتمتع بالحرية والفكر في آن واحد، تمييزا لها عن الحيوان والطفل اللذين لا يتأملان كالمتأمل. كما تحدث عن (الموت) وكيف أن الموت هو أيضا موضوع الفنان الذي سوف ينفصل عن نفسه في التعبير عنه من خلال العمل الفني. ولكنه أشار أيضاً الى أن الفنان سيقع في نوع من (الضبابية)، أي بعدم الوضوح، وبالتالي فان محاولة التوضيح أو جلاء هذه الضبابية هي التي تكوّن معنى العمل الفني. قد أكون مختلفاً واياه في هذا النوع من النهج ولكن هذا لا يمنع من أن نقيّم ما تفضل به

الدكتور في حديثه عن العلاقة بين الفكر والحرية، وهي التي نتميز بهما لادراك عالم المثل، وهو ما يوصلنا الى أن الحقائق الألهية هي نهاية المطاف في التعبير عن عالم المثل، لا سيما وأن تخلق الفنان بأخلاق الله سوف يؤدي ذلك. ثم تحول للحديث عن نظريته الخاصة في التعبير عن معنى الفراغ. ومهد لذلك باستعراض عما عبر عنه فنانو عصر النهضة الى ما بعد عصر النهضة، كما أكد على أهمية (فيلاسكز) و(فيرمير) في التعبير عن النور. وهو يعتقد أن الفراغ المجوف، هو الموضوع الأساسي الذي يمثل النور وهذا ما حاول الفنانون التعبير عنه. وتطرق الى أن العرب والمسلمين من حيث الشعور بالنظام أيضا عبّروا هذا التعبير أيضا، لأنه يعتقد أن الثقافة الاسلامية عبّرت عن الايمان بواسطة العقل. وليسمح لي الدكتور أن أعترض على هذا التحليل بعض الشيء لأن ما أعتقده أنا أيضا أن الثقافة الاسلامية، تعتمد على ثنائية العلاقة بين الغياب والحضور، بين الدنيا والآخرة، وهذا موجود في الفكر الديني للديانات السماوية الأخرى، لكن نظام (العربسة) أو (الأرابسك) كما هو معروف ليس هو للتعبير عن فكر بمقدار ما هو التعبير عن (وجود) هذه الثنائية : - خطوط أو وحدات معينة بشكل خطوط تلتقي وفجأة تتكون بعض الأشكال، كالنجوم والأشكال الهندسية. اذن هنا يوجد لدينا محوران آخران وهما الوحدات الأساسية المتقصدة، ثم النتائج غير المتقصدة. (و يزخر جامع الملك عبد الله، كما يتسنى لي دائما أن ألاحظ الزخارف فيه. بهذه التكوينات الأرابسكية التي هي دائما عندي بمثابة تكرار واضح لمعنى العلاقة بين الحياة الدنيا والآخرة، بين المرئي وغير المرئي). ثم استرسل في حديثه : - الانطباعيون كما قال كانوا يؤكدون التعبير عن النور بخبرة جديدة هي خبرة المشاهد، أي مفهوم التعامل مع الكون في تكثيف النور. ثم انتهى أخيرا الى الفنان سيزان الذي جمع المقدمة والمؤخرة من خلال عمله الفني، كل ذلك كان من عنده تأملاً مقبولاً. أما نظرية الدكتور فتتعلق أيضا بمعنى العمق الماورائي وهو الوراء، والسطح، ثم الأمام الذي سيعبر من خلالها جميعا عن غايته النهائية في الابداع الفني.

تعقيب الفنان الدكتور خالد خريس :

لا شك بأن الفنان الدكتور جورج الصايغ في عرضه السريع هذا للفن كضرورة وربط اللوحة التصويرية وبنائيتها من حيث المفاهيم السائدة في الفترات الزمنية

اللاحقة يبين لنا مدى فهمه لتطور الفن التصويري وعلاقته بالفلسفات والعلوم السائدة، في كل حقبة من تلك الحقب، ان تناوله لموضوع التصوير من حيث هو شكل وفراغ وعلاقتهما ببعضهما يفسر لنا اهتماماته الأخيرة. وأنا أريد أن أركز على المطروح الآن من أعماله ، وليس ما طرحه من خلال المحاضرة فذلك يمثل وجهة نظره الخاصة به، وهي قابلة للنقاش، لكني الآن أريد أن أركز على الأعمال نفسها. ان ظاهرة القطع أو الانتقال المفاجيء، من تجربة الى أخرى مختلفة عن سابقتها اختلافا كبيرا هي ظاهرة جريئة بحد ذاتها. شاهدناها منذ مدة في أعمال الفنانة (جمانة الحسيني) في معرضها الأخير في عمان، ونشاهدها الآن في أعمال الفنان جورج الصايغ مع العلم بأنه لا يوجد أي تشابه بين التجربتين. التشابه موجود في هذه الظاهرة، ظاهرة النقلة المفاجئة، أي الفنان يقوم بعمل وفجأة يترك هذا التطور وينتقل الى عمل آخر يختلف عن عمله السابق.

ولننتقل الآن الى موضوع آخر. في البداية لا بد لي أن أشير الى أن هناك تجارب عالمية وعربية تسير في سياق التجريدية الهندسية، هذا الإتجاه معروف في أوروبا وشتى أنحاء العالم وخاصة الوطن العربي. ويؤكد هذا الاهتمام، البحث المشترك من قبل الفنانين العرب لأنهم ينطلقون في بحثهم البصري والتشكيلي من منبع واحد ومتنوع في نفس الوقت. ان التقاء الفنان الصايغ مع غيره في البحث من خلال الفن العربي الاسلامي وما سبقه من فنون في منطقتنا يشكل بحق ظاهرة أخرى تسعى بروح جادة للتعبير عن مرحلة ما، بروح معاصرة، وهي في نفس الوقت ضاربة في جذورها بأعماق الأرض. ما يمثله الصايغ هو الالتقاء المعاصر منذ التكعيبية، وحتى هذه اللحظة، بالفن العربي الاسلامي. ان انصهار المقدمة بالخلفيه أو العكس وتمثيل اللوحة تمثيلا ذا بعدين هو المحور الأساسي الذي ينسج عليه الصايغ عمله الفني، ويمكننا أن نقسم أعماله الى عدة اتجاهات : (الاتجاه الأول) : - البناء المعماري المسطح المستلهم للأشكال المعمارية المحلية ضمن تكوين تنصهر فيه المقدمة بالخلفية لتمثل سطحا تصويريا مسطحا يلعب اللون فيه دور التناوب. وهناك اتجاه آخر هو الاستخدام الايقاعي الحركي للخطوط عبر مساحات لونية مبسطة مع محاولة الخروج من الاطار التقليدي للوحة، حيث يحاول بذلك الجمع بين اطارين متشابهين لتكوين

اطار آخر ذي سمة حركية. وهي محاولة تستحق التوقف لأنها تتجاوز الاطار التقليدي للوحة وتقترب من فهم الفنون الاسلامية للحيز.

في الاتجاه الهندسي يحاول الفنان من خلال المربع والمستطيل الحصول على تكوينات ومساحات لونية هندسية مجردة تنزع الى الاختزال عبر غنائية لونية نستطيع أن نصفه بها في أعماله. وكتحصيل حاصل فهو يمارس محاولة المزج بين الأشكال (المعمارية والهندسية والعضوية) ضمن تكوين واحد معتمدا عل تقاطع وتداخل الخطوط ضمن أسلوب تحويري، وهنا يلجأ الفنان الى ادخال رموز تشخيصية ولونية. فبناء اللوحة عند الصايغ يتم وفق بنائية نسيجية، تعتمد في تكويناتها على تقاطعات وتداخلات خطية يلجأ الفنان الى تكملة بنائها من خلال اللون، وهي عملية ذهنية وتأملية تستدعي منه الحذف والاضافة الى أن يصل العمل الى نهايته، وهذه عملية شاقة بالنسبة للفنان لكي يتوصل من خلالها الى النتيجة المطلوبة. ان بناء العمل الفني عند الصايغ هو بناء خطي قبل أن يكون لونياً، وهذه وجهة نظر شخصية. فلو حاولنا تفسير مساحته المتكونة نتيجة تشابك وتقاطع الخطوط الى موجب وسالب وما بينهما، عندها نستطيع تمييز الأشكال وعناصر اللوحة، فما يلعبه اللون هو هذا الدور أولا، وثانيا يبدأ الفنان في عملية التنويع اللونية من خلال التنوع في نوعية اللون ودرجته، وشدته وعلاقته ببعضه البعض، فاختيار الصايغ لألوانه، وفي البعض الآخر يأتي كنتيجة لنزعة موضوعية تصبح رمزية، وفي أعمال أخرى فان هذه العلاقة هي علاقة مجردة. استلهام الصايغ لروحية الارابسك، واضح كل الوضوح في طريقة بناء العمل الفني، لكنه يسير فيه ضمن الاتجاهات السالفة الذكر، وهو من خلال هذه الاتجاهات المتنوعة لا بد له من أن يميل الى اتجاه آخر جديد، ربما هو الآن في حالة بحث مستمر، ولذا فالأيام القادمة ستفرز لنا حتما نتائج أخرى تستحق التحليل.

شاكر حسن آل سعيد :

باعتقادي أن أي فنان مبدع هو ناقد ضمنا، وهذا ما ينجلي في كلمة الدكتورخريس. اذ لا يمكن للفنان الا أن يكون ناقدا في عصرنا الراهن، (على الأقل ان ينقد نفسه)، ذلك هو خطاب الفنان المعاصر كما يلوح. هذا التنويع أو التحليل لأعمال

الدكتور الصايغ جاء بشكل شيق، ولا بد أن مثل هذه الثقافة العامة لدى الدكتور خالد التقت مع ما لدى الدكتور الصايغ من طموحات في التعبير عن نظريته.

س : ابراهيم السوطري. صحفي ومتخصص في الشؤون الفنية، مسافر عن البلد منذ عدة سنوات : أرجو أن لا يفهم مغزى كلمتي خطأ.

تفضل الدكتور الصايغ وتحدث عن لوحة قرأ فيها سورة الكرسي كاملة، أنا شخصيا لم أر حروفاً تدل على سورة الكرسي ولا أدري اذا كان أحد من الأخوان قد قرأ سورة الكرسي، فأرجو من الدكتور أن يوضح، هل هو رمز ما أنجزه؟

شاكر حسن آل سعيد :

ليسمح لي الدكتور الصايغ أن أنوب عنه في الرد بهذا التعليق البسيط : – إن اقتباس آيات القرآن الكريم في الواقع لا يتم من خلال النزعة التشخيصية، أي الكتابة المقروءة، انما من خلال الحالة المزاجية للفنان والتي يستطيع أن يعبر عنها دون أن يكتب شيئا. أهمية العالم الفني الذي يوحي أو يعبر عن معنى الآية قد يتم من خلال التقنية وليس من خلال الشروح التي يمكن أن يقدمها أي فنان، الشروح تبقى مجرد رأي شخصيّ ولكن من حق الجمهور، أن ينصص، لأن عملية التأمل الفني هي عملية مشتركة.

تأملات في الخط العربي والزخرفة الاسلامية وجذورها العربية

جمال بدران

شاكر حسن آل سعيد

تقديم

شاكر حسن آل سعيد

تبيّن لنا الاشارة الى الجذور في عنوان الكلمة التمهيدية أهمية (عملية التجذر) نفسها.

إن استقصاء الهوية مستنيرين بالمنهج المعرفي الابستمولوجي المعاصر كالذي طرحه (ميشيل فوكو) لا تبدو عملية ذات اهمية. ولكن أهمية هذا الاستقصاء تكمن في امكانية اكتشافنا الأصول التراثية، أي عملية تصور جنينية للانجازات المعاصرة، حيث يظل هو الأساس الابداعي لاستمرار الهوية. ان هويتنا العربية والاسلامية تبقى ما بقي خيط (ايريان) مبرهنا لنا على جدوى تطورنا المعاصر، ليس كتطور مجاني، أو مستغفل من قبل الفكر الأوروبي المعاصر بل كتطور مثمر. اذن فالقول بتجذر الفكر الاسلامي في أصول عربية قديمة معناه أولا: الاعتراف بأهمية المنهج الاركيولوجي أو الآثاري، أو محاولة حفر الموقع الأثري والوصول الى مستوى سطح البحر في استقصائه وذلك بدراسة ما يشاهد هناك من آثار حضارية، حيث الاعتراف بأهمية المنهج في تجذر الخلف في السلف.

ونحن حينما نطبق مثل هذا المنهج في المعرفة فلا ريب أن يأتي أكله من حيث جدوى الاستقصاء، ثانيا: اكتشاف الهوية في أصولها القديمة. فتلك هي النتيجة الحتمية لما تقصده المعرفة كما يحلو لي أن أفسرها. بمعنى آخر اننا نحن العرب وربما كل مواطني العالم الثالث، لا بد لنا من أن نتمسك بهويتنا الثقافية والتراثية من اجل أن لا ننساب وراء مغريات الفكر الغربي (الاستشراقي).

معنى الفكر العربي وعلاقته بالفكر الاسلامي:

أولا: إن الفكر العربي قبل الاسلام في شبه الجزيرة العربية والمواطن التي هاجرت اليها الهجرات المختلفة من وسط شبه الجزيرة (عربية وقديما كانت تسمى سامية) يعطي صورة شاملة للعلاقة بين خطاب البيئة والتأويل الخطابي للانسان، أو هو

شكل العلاقة (الجدلية) لما بين الصحراء والواحة. باعتقادي أن الفكر العربي قبل الاسلام كان انعكاسا لهذه العملية الجدلية، أو التكاملية. عبر الانتقال المستمر في الصحراء ثم الاستقرار المؤقت في الواحة.

ثانيا: ما هو الفكر الاسلامي؟ أيكون بمثابة استنتاج كوني يمثله خطاب الهي يؤكد على تكوين علاقة انسانية ما بين الحياة والموت، ثم ما قبل الموت وما بعد الموت؟ أم هو الدنيا ازاء الآخرة وما سيقابله الخطاب التأويلي، فما الذي سيمثله الانسان في العمل الفني، ومن ذلك العمل الزخرفي؟ الفكر الاسلامي دون أدنى شك جاء بعد الفكر العربي القديم وبشكل تجريدي مطلق، فهو يمثل العلاقة بين الدنيا والآخرة، كما كانت العلاقة ممثلة بين الاستقرار في الواحة والتنقل في الصحراء. ولا أقصد بذلك أنه ظل مشروطا بالواقع العربي. كلا ولكني أقصد أن هذه المقارنة بين الحياة الدنيا والآخرة هي التي تمثل لنا طبيعة الجدلية أو الحوار بين التنقل والاستقرار بشكله (الدنيوي والأخروي) أو المادي والروحي وهو ما سوف نلاحظه متبلورا في فن الرقش (الارابسك).

خصائص الزخرفة الاسلامية:

أ - الزخرفة الاسلامية تعبير عن فحوى الخطاب التأويلي، أي حينما يصدع (المسلم) بالخطاب الالهي كما في القرآن الكريم والحديث النبوي وما يتبع ذلك من اجتهادات، فانه كفنان او كمؤلف سوف يقوم بدوره (بتلبية)، أو بالجواب على هذا الخطاب، من خلال مفهومه الانساني هو. فسواء في العمارة الدينية العربية أو الاسلامية: في الزخرفة أو أي فن آخر، فان المسلم سيقوم بمحاولة فهم او تفسير للخطاب. ولكن بمعطيات تمثل انسانيته في المجتمع الاسلامي. اذن فان الزخرفة الاسلامية تعبر لنا عن فحوى الخطاب التأويلي ازاء الخطاب الالهي، أي في استخدام التعبير الزخرفي والتعبيري والتدويني. ان ما يتبجح به الغرب الآن من اكتشافات للانساق هو باعتقادي ما كان قد تحقق في الزخرفة العربية قديما في الشرق. لأن اي عمل زخرفي يتكون في الواقع من وحدات ومن نسق يتم بين هذه الوحدات. والخطاب الزخرفي يظل صورة للتأمل الانساني في معنى الفكر الالهي، ولكن من منظور جديد يمثل معنى المطلق. وهذه نقطة جديرة بالتأمل: الخطاب الزخرفي هو صورة للتأمل الانساني في معنى الفكر الالهي. أو التعبير عن

الوجود الظاهراتي للفكر، وليس عن ايديولوجية الفكر، وهو بهذا المعنى ضرب من ضروب التصوف أو التأمل.

ب - ان الزخرفة الاسلامية مجهود حرفي يعنى بالطرز الثقافية والحضارية كحرف يدوية، أي أن الحرفة تعتمد الآن على استخدام اليد وعن التعبير عن الطراز أو الطابع الشخصي للحرفة من خلال عمله. أقول: بل هوية يدوية - ذهنية معا. فله اذن مرجعان أساسيان هما:

أولا : التقنيات السابقة للحضارات المحلية سواء في العراق أو في مصر أو في الأردن أو في أي بلد كان قد انتشر فيه الاسلام ثم ظهرت فيه الفنون الاسلامية، وهو مما لا شك فيه سينهل من التقنيات القديمة في العراق (تقنيات سومر واكد وأشور وبابل)، في مصر تقنيات الفراعنة وفي الأردن تقنيات (الآراميين والأنباط ومن كان قبلهم).. الخ.

ثانيا : التقنيات المستعادة والمستعارة من الحضارات المجاورة.

ج - ان القيم الجمالية للزخرفة الاسلامية تعكس علاقة الانسان بالبيئة، وهي علاقة ما بين محوريها تقع بين الكونين، الفضاء الزماني والفضاء المكاني، أو السماء والأرض، أو الفراغ والكتلة مترجمين بشكل ما يسمى بالمصطلح الشعبي الحرفي (بالخيط والرمي)، كما ذكر ذلك بشر فارس في كتابه حول الفن الاسلامي. فما الخيط والرمي سوى رمزية لكل من معنى التنقل المستمر في الصحراء والاستقرار النسبي في الواحات؟

د - علاقة الزخرفة الاسلامية بالعربية القديمة، فما ظهر في حضارات وادي الرافدين والنيل وكل المشرق العربي: في سوريا والأردن وفلسطين على الأقل كان بمثابة الجذور القديمة للفكر الاسلامي المتطور في نفس المنطقة ممثلا بالعناصر التالية:-

١ - ظهور فكرة التربيع ذات المنحى أو العمق الخصوبي، «أي ظهور المربع ودورات الغزلان في حلقة دائرية وسط المربع. كما تحمل ذلك آثار الفخاريات القديمة في العراق (دور سامراء)، اذن فان فكرة التربيع هذه، لا

تزال مستخدمة في الفن الاسلامي، استخداما جديدا ولكن بشكل ينسجم والنزعة التجريدية في الاسلام).

٢ – حالة الوجود المكاني والزماني للمرئيات، أي تكامل المسقطين الأمامي والجانبي (ما حققه أيضاً الفنان العربي السومري مثلا، والفرعوني في أن يرسم كل منهما (الوجهة منظورة من الجانب، أما العين والجذع فيرسمان من الأمام). ومعنى هذا هو، أنه (أي الفنان)، كان لا يريد أن يمثل الأشياء المرئية من زاوية نظر واحدة، بل حاول أن يجمع بين زاويتين على الأقل لكي يقول أني حينما أرى هذه المرئيات فلا بد أن أراها وهي في حركة، بمعنى أني أحاول أن أراها بموجز الاحتمالات الديناميكية التي تظهرها بمظهرها الحقيقي.

٣ – مبدأ تخيل الأوضاع المثالية. وهذا هو نفس ما أظهره المبدأ الأول تقريبا، أي تخيل أوضاع عديدة لتمثيل الحقيقة المرئية من موقع نسبي.

لاحظنا مليا هذه العناصر الثلاثة وهي [التربيع والخصوبي وحالة الوجود المكاني والزماني، ثم ظهور تخيل الأوضاع في فنون ما قبل الاسلام] فما الذي آل اليه الأمر في العصر الاسلامي؟

نستطيع أن نوجز ذلك بما يلي:–

أ – تحقق فكرة التربيع الخصوبي إذا كان سيؤدي الى التعبير عن المطلق كما في فن الارابسك، أي أن التربيع الخصوبي كان يعتمد في السابق على وجود وحدتين أساسيتين: هما محيط المربع أو (محيط الدائرة) والمركز، أما الأرابسك فسيعنى بعدة وحدات، ممثلا بخطين يكونان لنا (سلسلة) من المربعات، ثلاث دوائر أو أربع متقاطعة، هناك اذن عدة وحدات تكوّن فيما بينها نسقا جديدا لأكثر من وحدتين فقط وتحقق فكرة تخيل الأوضاع المثالية أو تكامل المسقطين الأمامي والجانبي، ولنقل أننا لاحظنا في الوجه السومري كيف أن العين الأمامية كانت ممتزجة بالوجه المرئي المنظور من الجانب. أو أن هناك مسقطين، أمامي وجانبي، أما الآن بالنسبة لزخارف العصر الاسلامي فان النظام عموماً سيعتمد على ما يتكوّن من علاقة بين المحيط، ويمثله الاطار الذي يلعب دوراً مهماً في أي أثر زخرفي، والمركز ويسمى بـ (الجامة)، ثم الأرضية

وهي التي تتوسط المحيط والمركز، ومثل هذا النظام يسود كل زخارف السجاد وما يقرب منه. كما تعتمد على التناغم بين عدة وحدات (أو دوال) هي التي ينتج عن تنظيمها المدلول (أو ما أسميناه بالخيط والرمي) وبالتالي الدلالة، كما في فن الأرابسك. فتلك هي أهم المعالم الثقافية والجمالية لفن الزخرفة الاسلامية.

تبيّن لنا الاشارة الى الجذور في عنوان هذه الكلمة التمهيدية (أهمية) عملية التجذر نفسها، وهو ما يتعلق بأصول الزخرفة التي ظهرت في العصر الاسلامي. فهي أصول عربية، الا أنها بمثابة جذور التطور الحاصل على (الانساق) الزخرفية التي ظهرت لدى الأقوام العربية الأولى، تلك التي هاجرت الى شمال الجزيرة العربية وكونت لها حضارات معروفة في وادي الرافدين وسورية وفلسطين والأردن ومصر وسواها. فالزخرفة الاسلامية اذن تطور جديد لتلك الأنماط الأولى ولكن وفق أسس جديدة تمثل الفكر التجريدي للاسلام. فالقول اذن:– بتعيين أهمية عملية التجذر هذه يستدعي (استقصاءنا) الهوية بصورة معرفية (ابستمولوجية) تستوجب (اكتشاف الأصول الجنينية لها). وان هويتنا العربية المتطورة الى اسلامية ستبقى (خيط اريان) أو السلك الدقيق الذي يحافظ على صلتنا الجديدة بأصولها القديمة مبرهنة على صواب سياق تطورنا الثقافي المستمر، ليس كتطور مجاني بل لا شعوري (بالمعنى البنيوي)، ولا كمستغفل أو مشوه كما هو منظور استشراقي. وهذا يعني باختصار:–

أولا:–

الاعتراف بأهمية المنهج «الأركيولوجي» في محاولة حفر الموقع الأثري للزخرفة الاسلامية (وهي ما زالت موجودة وان كانت متحجرة كتقاليد)، وصولا الى مستوى سطح البحر:– مستواها الأول، ومن ثم دراسة ما يشاهد هناك من طبقات حضارية.

ثانيا:

اكتشاف الهوية العربية وغير العربية، ما قبل التجريدية، وقبل أن تصبح (تجريدية) جديدة في عصور تالية، اي في الاسلام. وكل هذا سيقودنا الى هذه النتيجة المعرفية وما نحن بصدده، وهو أن الزخرفة التي نستخدمها اليوم، على الرغم مما شابها من تحولات طارئة، فهي ما زالت – كما هو مأخوذ بها في مجال الحليات المعمارية الدينية على الأغلب – ما تحافظ به على أصالتها، ممثلة الروح العربية المتطورة

والأصولية معا، وهي في أكثر حالاتها نقاء، من أجل أن لا (تنحسر) وراء مغريات الثقافة الغربية الدخيلة.

وبهذا الصدد نتساءل :- ما معنى الفكر العربي من حيث علاقته بالفكر الاسلامي؟ وما دور الزخرفة في التعبير عنه؟ ان الجواب على ذلك ما يلي:-

١ - ان الذهنية العربية لما قبل الاسلام - في شبه الجزيرة العربية أولا وفي المناطق التي انتشر فيها العرب فيما بعد بواسطة الهجرات، وهي المعروفة خطأ باسم الهجرات السامية ثانيا، (وكان الأجدر أن تسمى عربية نسبة الى شبه الجزيرة التي انبثقت منها) - أقول:- ان تلك الذهنية هي صورة انعكاسية (للعلاقة بين خطاب البيئة، أو الظروف التضاريسية والمناخية والاجتماعية للمحيط، والتأويل الخطابي، أو خطاب الانسان، وهو جزء من تلك البيئة ومكوناتها). ان ما تطرحه العلاقة الجدلية بين الخطابين أي بين الصحراء وساكن الواحة الصحراوية، بعد تجول وترحال مع مواشيه وأغنامه..، وبمعنى آخر: الحياة القبلية في شبه الجزيرة، هي حياة تعتمد على (جدلية) مستمرة من الحركة (التنقل) والاستقرار (الاستيطان). فما بين (الرمال ومواطن الكلأ) و (الواحة) خيط أو سلك دقيق استطاع العربي أن يحافظ عليه حينما استوطن وديان الأنهار، فيما بعد، كأكدي أو عموري أو آشوري أو أنباطي أو الى ما سوى ذلك من تسميات لشعوب استطاعت أن تؤسس لها (حضارة الواحة الواسعة) بعد أن كانت تقتصر على ما تنشأ في الصحراء من مواطن لتجمعات سكانية تلتف حول منابع العيون. فالزخرفة العربية في نشأتها لم تكن سوى تعبير عن هذه (الايقاعية) التي تمثل (الانتقال المستمر في الصحراء) والاستقرار المؤقت في الواحة. وهو ما تكشف لنا عنه شتى الدراسات التحليلية للأشكال الزخرفية الأولى في مواطن حضارات الأنهار خاصة.

٢ - أما الفكر الاسلامي، لما بعد الاسلام، فهو (نداء) كوني، بل خطاب الهي يؤكد على أهمية تكوين علاقة انسانية (متجهة) نحو الله، أي علاقة انسانية هي (دنيوية / اخروية) في نفس الوقت، كما تحاول أن تجد العلاقة بين (الحياة والموت) كصورة كونية لما بين الاستقرار والترحال. وسيقابل خطاب البيئة وخطاب

الانسان البيئوي الآن [النداء الالهي ومن ثم (تلبية) هذا النداء]. وبمعنى آخر أصبح الفكر الاسلامي بمثابة (النموذج التجريدي) الذي لا تحده حدود للتعبير عن شكل كان لا يزال شبه تجريدي، هو على شيء من التشخيصية Figuration. فالقيم الانسانية التي كانت تحتكم الى القوانين والاعراق القبلية (من قبل) سرعان ما ذابت في وحدة شاملة للقانون الالهي فأضحى الفكر الاسلامي اذن ممثلا العلاقة بين الدنيا والآخرة، كما لو أنها مستمدة من ذلك البحث المستمر عن الراحة الأبدية التي تنتهي بالبدوي الى الاستقرار في الواحة. ولست أقصد بهذا أن الاسلام جاء مطورا للفكر العربي، ولكن أعني أن الله سبحانه عز وجل أرسل محمدا (العربي) كرسول لكافة البشر، بل وكل ما خلقه الله، وما الفكر العربي السالف الذكر سوى نموذج من نماذجه الأولى الأكثر وضوحا.

وهكذا فان للزخرفة العربية اذن دورها في اكتشافنا لخصائص الزخرفة الاسلامية نفسها. ولكن ماهي خصائص هذه الزخرفة الجديدة؟ والتي ستشمل هذه الشمولية والتناوب المستمرين للحركة والسكون؟ الواقع، نستطيع أن نجملها بما يلي:-

١ - الزخرفة الاسلامية تعبير عن خطاب انساني يحيا كنداء للخطاب الالهي، شأنه بذلك شأن كل الفنون التي ترعرعت في الاسلام. وسواء في فن العمارة أو أي فن آخر لا يتناقض والدين الاسلامي، وهذا الخطاب الانساني يبقى منطويا على معنى (التوحيد الالهي) من جهة، و (التوجه الانساني) نحو هذا التوحيد، وكل ما يتعلق به من تجريد للحضرة الالهية أو تنزيه لها عن أي تشخيص من جهة أخرى.

ولكن الزخرفة الاسلامية كانت لها قوانينها الشكلية أيضا. فهي (نظام) أو نسق من (الوحدات)، اقتصرت في آخر الأمر على أن تظل (وحدة) متكررة بعدة حالات، أو (وحدتين) تمثلان معنى السكون والحركة أو الآخرة والدنيا.

وبمعى آخر فإن (الخطاب الزخرفي) لم يكن سوى صورة للفكر الاسلامي نفسه بعد أن كان في ما مضى لا يزال مشوبا بما يقلل من معنى التوحيد. وهو من هذه الناحية ظاهرة فكرية فونومونولوجية الى حد ما، أو هو نوع من التأمل الانساني لمعنى الوجود الالهي، وهو بهذا المعنى بمثابة موقف الفكر الصوفي الاسلامي في

استئناف (الفناء) في الطبيعة – الكل، كما هو معروف في التصوف الآسيوي أي (الفناء) للذات المشخصنة أمام الذات الالهية التي ليس كمثلها شيء.

٢ – اذن، فالوسيلة للتعبير عن الزخرفة الآن هي المصنوعات اليدوية (أو ما ندعوه بالحرف اليدوية). وقد كان لفن الزخرفة والخط دوره في الفنون الاسلامية كما هو معروف، وهو ما يطال كل تلك الفنون، مثل فنون الخشب والمعدن وحليات الجدران لمواد البناء والنسيج والمخطوطات وشتى الفنون الحرفية المعروفة. والحرفة تعتمد على استخدام اليد (أو بالأحرى القابلية الخاصة لأصابع اليد في معاملة المواد) من أجل تمثيل (طراز) فعلي لا نستطيع فيه التمييز بين الفكر والتطبيق. وصولا الى النموذج لجمالية التنسيق، وهو الذي سوف ينطوي بلا شك على (هوية) الانسان الحرفي و (طبيعة) المادة المعمول بها. وباختصار، فان الفنون الحرفية في الاسلام لا (تفرض) شخصية الانسان على المادة الممثلة للمحيط بل تتفاعل واياها وهذا هو شأن كل الفعاليات البشرية في (اقليم البحر المتوسط والاقليم القاري) متبلورة في الاسلام بصورة مباشرة. على أن هذه (المرجعية) للطبقات الحضارية المتراكمة في البيئة الزخرفية.. أو المرجعيات المحلية، اذا صحت التسمية، تتاخمها كذلك المرجعية التجاورية الى ما استعاره الاسلام من تقنيات كانت معروفة في بيئات مجاورة لحضارات أخرى.. لحضارات عالمية.

٣ – ان القيم الجمالية للزخرفة الاسلامية بناء على ما مر بنا تمثل لنا علاقة الانسان بالمحيط، بشكل لا يدع لنا مجالا للاعتراف بها، بكونها قيما تعكس (الوجود الخليقي) كما يتصوره الانسان كنوع واحد من ذلك الوجود. وبحيث نستطيع أن نجد فيه الكثير مما يخص الخليقة جمعاء وليس الانسان لوحده. بيد أن المحور الأساس لتلك القيم سيظل هو العلاقة بين السماء والأرض أو الفضاء الزماني والفضاء المكاني (الفراغ والكتلة)، وهو ما احتواه فن الرقش (الارابسك) في الخيط والرمي (وهي من المصطلحات الشعبية لأرباب الحرف، في هذا المجال) وهو صورة رمزية لكل تلك الثنائيات. فمن الناحية (الرؤيوية) اذن تظل العلاقة بين حركتين متكاملتين (الخيط والرمي) أو النظرة العمودية للعالم والنظرة الأفقية له جوهر الايقاع الجمالي للزخرفة.

٤ – ورابع هذه الخصائص هو أن لها (نسخها) الماضوي، أو منهجها التراجعي، في الحفاظ على محاكاة النموذج الذهني، لا المرئي. فالزخرفة الاسلامية لا تحاكي سوى الأشكال التي تمثلها هي من خلال ايقاعية النسق أو المنظومة. وهي ليست كفن الرسم التشخيصي كمحاكاة للنموذج المرئي الممثل للانسان أو للطبيعة. (قبل أن يتطور هذا المثال الى التجريدية في مطلع القرن). ومن هنا فان من المستطاع تعيين بعض القيم الجمالية التي تمثّلت بها هذه الزخرفة والتي تكونت بصورة متطورة منذ نشأتها [مع أن هذا التطور لم يكن مقصودا بل تم بصورة لا شعورية ثقافيا].

من ذلك مثلا، أن يكون (للتربيع) دوره في وضع الانساق، وهو أن يبقى للعمق الخصوبي دوره [أي التمسك بأهمية الحركة الرباعية التي اتضحت في الفكر الانساني في حدود الألف الخامس ق.م (دور سامراء في وادي الرافدين) ولما قبل ظهور السلالات الحاكمة في سومر. فقد ظل نظام التربيع ملازما للفكر الزخرفي، حتى ان الزخرفية من حيث منهجها التطبيقي ما زالت تحتكم إلى الآن لما يسمى ب (الربع). أي أن أصغر وحدة للنسق هي الـ ٤/١ . (وهذا ما تتعامل به فنون صناعة السجاد على الأغلب). ومن القيم الأخرى ظهور حالة (الازدواجية التكاملية)، وهي ما تغلب في فن (الرقش) كما في زخارف المساجد عادة. ذلك أن حالة الوجود الزماني والمكاني للمرئيات، أو تكامل المسقطين الآني والتطوري، وهو أيضا المسقط المرئي من الامام والجانب معا، او من فوق ومن احدى الجهات معا، كل ذلك ما سيؤكد لنا هذا التكامل. ومن المعروف تاريخيا أن جذور هذا التعبير التكاملي تمتد الى الحضارتين الرافدينية والمصرية وما جاورهما عبر التاريخ. انها حالة يتطلبها (تثبيت) الرؤية المثلى (أو بالمصطلح الجمالي تخير الأوضاع المثالية) للمرئيات وهي في حالة متحركة، لا ساكنة. [مثال ذلك الوجوه التي تبدو منظورة من أمام بواسطة العيون، والجانب بواسطة شكل الوجه الواحد (بروفيل)] فما (الرقش) سوى الترجمة الذهنية لهذه الرؤية الواقعية السحيقة.

على أن من الجدير الإشارة اليه هنا، هو أن نقل وتطوير مثل هذا التراث الماضوي الى العصر الاسلامي (منذ الثلث الأول من القرن السابع والى ما يشاء الله) كان

سيبقى محافظا على أصوله الفكرية ولو بشيء من التحوير. وأعني بذلك بقاء مبدأ تقديس الخصوبة مع تفسيره، بمعنى تفضيل الزخارف النباتية على سواها (وهو مبدأ ذهني معروف ظهر منذ العصر الحجري القديم وتطور في العصر الحجري الحديث، كتقديس الأمومة (آلهة الخصوبة أو عشتار الخ..) فما حرم من رسم للانسان واقتصاره على النبات أو بتحوير الأشكال الانسانية والحيوانية تحويرا يكاد أن يطمس معالمهما يظل معبرا، ولو بصورة لا شعورية، عن تلك الفكرة. أو لنقل أن التحريم المنصب على رسم ما يضاهي الخالق، وهو ما يقتصر عادة على الانسان دون سواه يستبدل الآن برسم النباتات والأشكال المجردة كناية عن ما هو غير محرم. وما أكثر ما تنطوي عليه العادات والتقاليد من جذور مماثلة في هذا الشأن وان لم تمس تماما ثوابت الفكر في العصر الاسلامي. وليست الفنون الحرفية سوى بعض ما تبيّنه التقاليد في جماليات الفنون.

ننتهي أخيرا الى أن التقنيات السابقة للحضارات المحلية (العراق، مصر، الأردن، سورية فلسطين وكل مناطق انتشار الاسلام خارج شبه الجزيرة) ساهمت في ظهور الزخرفة الاسلامية بمظهر جديد، بشكل أو بآخر ممثلا بالعناصر الأساسية التالية:-

١ - ظهور فكرة التربيع (ظهور المربع بوضوح في ذهن الانسان، وأهمية العلاقة بين المحيط والمركز في مثل هذا الشكل الهندسي).

٢- حالة الوجود المكاني والزماني للمرئيات من خلال (التعبير).

٣ - تخيل الأوضاع المثالية وأثره في تغيير الشكل الصوري العام للمرئيات عبر (الايقاع) التكويني في الزخارف.

٤ - التعبير عن (المطلق) انطلاقا من استخدام كل ما مر من عناصر وذلك في ما يسمى بفن (الرقش) كما ذكرنا سابقاً، وهو وإن لم يتم بشكل (تحديد) تشخيصي لمعنى المطلق إلا أنه جاء وكأنه انعكاس (لتصور) معنى التجريد معبرا عنه بوسائل تشكيلية وتقنية صرفة. انه تأمل في ذات الله وصفاته، تأمل لا أكثر ولا أقل.

تلك هي خلاصة ما يحضرنا من تعريف لفن الزخرفة الاسلامية وجذورها العربية في هذه العجالة. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الفنان بدران يتفضل بتقديم الشروح لاعماله الزخرفية

موضحاً اياها بالفانوس السحري

جمال بدران: شكراً لحضوركم من أجل رؤية أعمالي من خلال الشرائح التي سترونها الآن، وهي منجزات مصنعة. سترون في هذه الشرائح الزخرفة على الزجاج واشغال الجص وزخرفة الجلود والتجليد والسكب والخراطة، والفسيفساء والتطريز والرسم الحر بالفرشاة مباشرة وبالمظلات الكهربائية والطباعة على القماش والنسيج، والزخرفة على النحاس والجداريات، ومن ثم مسجد الجامعة الأردنية ومسجد الأقصى ومنبر صلاح الدين، وستلاحظون أن الزخرفة الاسلامية تعتمد على عناصر اربعة وهي (الزخارف النباتية، الزخارف الهندسية والكائنات الحية، والخط العربي بأنواعه).

(أقوال مأخوذة من عرض السلايدات)

- حتى يظهر جمال الشكل كله يجب أن تترك فراغات من نفس لون الزجاج وهذا مهمْ في رسم الزجاج أو غيره، في التطريز مثلا يجب أن يظهر لون الخلفية كلون من الألوان الأساسية الأخرى، حتى تظهر كل وحدة من الوحدات (لقد كتبت كتابا عن التطريز لكنه لم ينتهِ بعد وهو يلم بكل هذه الملاحظات).

- بعد أن درست الزخارف الموجودة على الزجاج القديم، وجدت أنه معمول باليد.

البعـد الواحـد :
فلسفة ورؤيـة

شاكر حسن آل سعيد

تقديـم

اسمحوا لي أولاً أن أكسر المألوف وأتخطى ما هو تقليدي في نظام المحاضرة، أو أن أكون على شيء من العبث، يحررني من بعض الالتزام، فالفن هو استبدال لنظام مألوف بنظام غير مألوف.

[البعد الواحد فلسفة وتقنية وأسلوب]، قد يلخصه سيداتي وسادتي قول أحد الصوفية «أنا أقول، أنا أسمع، فهل في الدارين غيري؟» فلو تأملنا هذه العبارة لوجدنا فيها بعداً محورياً عميقاً، يرتبط الى حد بعيد بفلسفات معاصرة ومواقف فلسفية وصوفية قديمة. لنأخذ اذن بعض النصوص كمدخل لتهيئة الجو العام للمحاضرة.

في كتاب (مشارق أنوار القلوب، ومفاتيح اسرار الغيوب) تحقيق (ريتر) وهو من تأليف (عبد الرحمن بن محمد الأنصاري)، المعروف بـ (ابن الدباغ) ما يلي :

«قال الحسين بن منصور الحلاج (والحلاج صوفي من صوفية القرن الثالث للهجرة، ومن المعروفين (بوحدة الشهود)، فهؤلاء يتجهون لله الواحد الأحد من خلال مشاعرهم من أجل افناء الذات أمام الذات الالهية) : – «المحبة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك لأن كلية المحب تطابق كلية المحبوب، فغيبته غيبة محبوبه ووجوده وجوده» وقيل «المحبة معنى من المحبوب قاهرة للقلب تعجز العقول عن ادراكه وتعجز الألسنة عن العبارة عنه» ... هذه الأقاويل مفترقة ترجع الى معانٍ متقاربة كلها خارجة عن الحقيقة، اذ هي إما ثمرة من ثمراتها، أو لازم من لوازمها. وسبب من أسبابها أو شرط فيها، والحقيقة كما قلنا لا يمكن أن تؤخذ من الألفاظ، فإن الألفاظ المتعارفة لا يوجد فيها لفظ يوفي بحقيقة المقصود. وأيضاً فالمحبة ألطف الأشياء فإذا كسبت الألفاظ والحروف وهما من عالم الحس الكثيف فقد كثفت بذلك وخرجت عن موقعها من اللطافة الذاتية لها.

يصحو من الخمر شاربوها   والعشق سكر على الدوام

وأيضاً فإن الحب الحقيقي هو ما تركب من جنس، والمحبة لا جنس لها ولا فصل... أعلم أن الحق سبحانه لما أشرق نوره القدسي هو عبارة عن سر الوجود والحياة والجمال والكمال على العالم الكلي، فأول ما ظهر وتجلى على الذوات العاقلة العارفة، وهم الملائكة المكرمون فحصل لها به ابتهاج شديد لا يمكن وصفه، وتصورت ما حصل لها به من الظهور والجمال والكمال والنور فتضاعف ابتهاجها، ونظرت الى ذاتها فرأتها عاجزة قاصرة عن الإحاطة بإدراك كمال هذا النوع، متلاشية عند مشاهدة جلاله، فخضعت عند ذلك لسلطان قهره وعزة كبريائه»... الخ.

من الأقوال التي يمكن ان نستشهد بها في الشعر أيضاً ما يلي :

كمّل بعشق جمال الكون نفسك

أن أردت أن تكشف سر العالمين معا

فإنما النفس كالمرآة ان ظهرت

أرتك فيها جمال الكل منطبعا

وجرد الحسن عن ظل يقاربه

تدركه فيك بأفق النفس قد طلعا

فأشهده منك وغب عما سواك

تجد في ضمن ذاتك معنى الكل قد جمعا

هنا يستحسن بنا العودة الى عبارة «أنا أقول، وأنا اسمع فهل في الدارين غيري»، فهناك نص آخر من الممكن الاستشهاد به في هذا المعنى، وهو لـ (ميرلوبونتي) الفيلسوف الفرنسي المعروف. يقول ميرلوبونتي : – «ان المعنى لا مرئي، ولكن المرئي ليس هو نقيض المرئي، فالمرئي نفسك يمتلك جزءاً لا مرئياً. واللامرئي هو الرأي المخالف السري للمرئي، ولا يظهر الا من داخله. انه النفي الخالص، الذي يقدم لي، ك (لا – مرئي) في العالم، لا يمكننا أن نراه فيه، وكل مجهود يبذل لرؤيته يعمل على إخفائه. ولكنه موجود داخل خط المرئي. هو مسكنه الفرضي المضمر، انه ينحفر فيه كما خيوط الزخرف. ان المقارنات بين اللامرئي والمرئي ميدان اتجاه فكر. لست مقارناً

الفيلسوف «هيدجر». انها تعني أن المرئي هو رسوخ البنية للامرئي ، ولكي نفهم تماماً العلاقات المرئية، يجب أن نلجأ إلى علاقة المرئي باللامرئي. ان (مرئي الآخر) هو اللامرئي العائد لي، والمرئي العائد لي هو (لامرئي) الاخر. وهذه العبارة، عبارة سارتر، لا يمكننا الاحتفاظ بها. ويجب أن نقول : – الوجود هو ذلك التخطي الغريب الذي يجعل من المرئي العائد لي، رغم أنه لا يمكن أن يزكيه، على مرئي الآخر، يجعله منفتحاً عليه. وان كليهما ينفتحان على نفس العالم المحسوس، وهو نفس التخطي، لنفس الاتصال على مسافة الذي يجعل من رسائل أعضائي، الصور الأحادية، تتجمع في وجود واحد عمودي وفي عالم واحد». [ص ١٦٥ من كتاب (المرئي واللامرئي)].

يقول أيضاً : «لا توجد علاقة معينة للمرئي واللامرئي، [من الممكن أن نتصور أن البعد الواحد يأخذ مكانه بين هذين الحدين] حيث اللامرئي ليس فقط لا مرئياً وهو مما كان ما سيكون مرئياً وما لم يكنه، أو ما كان مرئياً من قبل آخر غيري وليس بواسطتي. ومن حيث غياب محسوب على العالم فهو خلف المرئي رؤية مداهمة أو سامية كحضور تام كما نفي للحضور كبعد آخر، وحيث النقص الذي يوضح مكانه هو أحد نقاط مرور العالم. انه ذلك النفي الذي يجعل العالم العمودي ممكناً وهو وحدة المستحيلات، ووجود التماثل والفضاء الموقعي وزمن الاتصال والأطراف وهو زمن الانفصال وفقدان الأطراف والممكن الذي يزعم أنه موجود، والذي نرى فيه أن تعابير مثل ماض ومستقبل ليست سوى تعابير جزئية منه. والعلاقة «الذكر والانثى» وقطعة الخشب التي يراهما الأطفال تتطابقان في ذاتهما بدون مقاومة، حيث تصبح الواحدة في متناول الأخرى. وهو المسافة والجملة فوق المسافات وعلاقات المعقول واللامعقول، وعلاقة الازدواج اذ يكون هناك جواب واحد لكل من السؤالين.

لا أريد أن أطيل الإستشهاد بمثل هذه النصوص، ولكني أيضاً أود أن أقرأ شيئاً من الشعر الذي يتعلق الى حد ما بمسألة البعد الواحد.

يقول (غاستون باشلار) في كتاب جماليات المكان ما يلي :

«يعاونني الشعراء في اكتشاف ذلك الفرح في داخلنا بمشاهدة الأشياء فنستطيع أن نرى في أشياء مألوفة للغاية امتداداً لمكاننا الحميمي. دعونا مثلاً نصغي لريلكه وهو يضفي على شجرة يطالعها احساساً متناهياً في الكبر : –

«المكان خارجنا

يجتاح الأشياء ويغتصبها.

اذا أردت أن تحقق وجود شجرة

اشحنها بحيز داخلي.

هذا الحيز الذي يوجد في داخلك

أحطه بالتوترات،

عندها سوف تتخطى الحدود

وتصبح شجرة فعلاً

فقط حيث تتخذ مكانها في قبل نكرانك للذات».

ويسترسل المؤلف في تأملاته، في تحليل هذاالشعر، الى أن يقول : «الأزرق المشرق من الفضاء حيث ترتفع كل شجرة لأوراق النخيل بحثاً عن روحها، ولكن عندما يعرف الشاعر أن شيئاً حياً في العالم يبحث عن روحه فهذا يعني أن الشاعر أيضاً يبحث عن روحه».

ويقول هنري بوسكو :

«شجرة طويلة مرتعشة، تحرك

الروح دوماً».

«ان اعادة الشجرة الى قوى الخيال وشحنها بمكاننا الداخلي، يجعلها ترافقنا في مباراة للفخامة». في قصيدة أخرى مؤرخة في آب ١٩١٤ كتب ريلكه :

«العصافير بصمت تطير خلالنا.

أنا الذي أتوق للنمو

أنظر خارج ذاتي والشجرة تنمو في داخلي».

على أن هناك نصاً آخر نستطيع أن نذكره أيضاً : - يقول عبد الغني بن

اسماعيل النابلسي، وهو من الصوفية المعروفين في سوريا في القرن السادس للهجرة:
- «اعلم أيها الانسان المطلق، والباب المرتج المغلق، والسر المكتوم في الأكوان وبالله المستعان، أن الأكوان جميعها في القلوب وليست القلوب في الأكوان، البواطن أوعية للظواهر، وليست الظواهر أوعية البواطن. فمن نظر الى الظاهر نظر الى المظروفات، ومن نظر الى البواطن نظر الى الظروف. وأنت انما جئت من باطنك الى هذا العالم، لا من ظاهرك اليه، فاحذر من تلبيسات الشيطان واخرج من حيث جئت لا من حيث أنت، فإن هذا باب الأزلية. وحيث علمت مزيّة الباطن على الظاهر فاعلم أن هذا سبب اختصاصه بالعقدة بخلاف اللسان، فأمض باذن قلبك لما أفرغ عليك مما في انائي من العقائد الصحيحة لتغسل بذلك نحاسات الشكوك والأوهام وترفع أحداث البدع... الخ».

[لاحظوا هذا القلب لمفهوم المألوف، وهو أن الأكوان جميعها في القلوب وليست القلوب في الأكوان، وان البواطن أوعية الظواهر وليست الظواهر أوعية البواطن].

ما معنى البعد الواحد اذن كعلاقة بين الزمان والمكان بعد كل هذه النصوص؟.

لعل هذه الإضمامات القصيرة منها قد كونت الجو المطلوب في تأمل معنى البعد الواحد، أي الوجود في هذا المعنى، فهو منبثق من الداخل وليس من الخارج. انه قبل كل شيء (علاقة) بين الزمان والمكان، أو الفرق بين الزمان والمكان. (فرق) قد يبدو واسع الشقة في حينه، بينما يكون بسيطاً في جوهره. مثلاً لو تصورنا معنى وجود الخليقة، وجود الانسان الحي على سبيل المثال. فهو عبارة عن جسد، ولكن كما يقال كلاسيكياً فإن هذه الظاهرة الحية، هذا الجسد النامي المبدع الذي يستمر من خلال النوع، والذي يتحرك في البيئة المادية هو أيضاً له كيان روحي. أي أن هناك روحاً في داخل الجسد وربما جسد في داخل الروح. فما هي الروح وما هو الجسد؟ ترى بعض النظريات المعاصرة أن ذبذبة هباءة أثيرية بأسرع من الضوء تجعل الأجسام المرئية مختفية وغير مرئية. في حين أن هذه الذبذبة اذا ما قلت سرعتها عن سرعة الضوء، فحينئذ تبدو من خلالها هذه الأجسام مرئية، أو ذات وجود (مادي ملموس). ليس هناك فرق اذن بين اللامرئي... بين الروح والجسد، الا في (الفرق) من حيث سرعة الذبذبة. فالزمان والمكان هما في علاقة تشبه هذه العلاقة. والبعد الواحد من الناحية الفلسفية هو

(الأزل)، أو هو الامتداد الماضوي لما قبل ظهور السطح الى الوجود. فالسطح التصويري متكون من بعدين، والرسم يكون على هذين البعدين، على اللوحة. فكل ما يرسم على اللوحة، يكتسب معنى البعدين : الطول والعرض، لكن أزل هذا السطح يبقى هو خط البعد الواحد. وعندما يضاف إلى الطول والعرض بعد ثالث محوري فهو ما يغلف الموجودات في الفضاء، كما في حالة هذه القنينة أو هذا القدح أو هذه المنضدة. إنه البعد الثالث للأجسام، ولكنه في الرسم يعتبر اضافة وهمية يكونها (المنظور الجوي)، في حين أن الاضافة الحقيقية على الوجود الحقيقي للبعدين، هو كل ما يرسم على هذا السطح بواسطة الألوان عند تكوين السطوح والأشكال. سنقول اذن ازاء البعد الواحد : - الخط هو أزل السطح. ولكن هل للخط من وجود مادي ومرئي؟؟ هذا هو السؤال الذي يأخذ بنا الى التعبير عن هوية معنى الخط. الخط ليس له وجود مادي أو مرئي. فهذه الورقة مسطحة أول الأمر ولكني حينما أطويها بحيث تبدو كسطحين متقاطعين أو ملتقيين في أحد أضلاعهما فإن الخط بمعناه الحقيقي هو الحد الفاصل بين هذا السطح وهذا السطح. فلو أني رسمت خطاً على الورقة، فمهما كان هذا الخط دقيقاً أدق من الشعرة، فإنه بواسطة المجهر، يمتلك مساحة ويظهر بطول وعرض. لكن الخط الحقيقي يخلو من الطول والعرض، فهو طول فقط، أو عرض فقط. هو مجرد نقاط متجاورة تكون امتداداً معيناً. أما بالنسبة للنحت فيقال عنه نفس الشيء اذ لا يمكن أن يتم النحت على سطح ذي بعدين. المنحوتة تتم من خلال كتلة وفضاء، والعلاقة بينهما هي علاقة الكتلة بالفراغ في الفضاء، وربما بالحركة أيضا. معنى النحت، مبدئياً أن يتكون من ثلاثة أبعاد، ولا يمكن أن يتحقق على سطح ذي بعدين. اذن البعدان هما أزل النحت كما أن البعد الواحد هو أزل السطح.

هذا هو التعريف الأولي لمعنى البعد الواحد، أما، كعلاقة بين الزمان والمكان فيفسره معنى أن نتصوره، حيث لا وجود مادياً له في وجود الزمان وفي اللامرئي.

كيف ظهرت فكرة البحث عن البعد الواحد، أو بمعنى آخر ما هو المنظور التأريخي لفكرة البعد الواحد عندي؟.

في عام ١٩٥٩ عدت من باريس بعد أن أتممت اطلاعي ودراستي هناك، وحينما بدأت أفكر بالطريقة التي يجدر بي أن أنهجها كي أبدع كأي فنان يحاول الابداع،

استعرضت كل المدارس التي ظهرت في حينها : - ما بعد انطباعية بول سيزان، فان كوخ، كوكان. أجل بدأت فيما بعد الإنطباعية كأقرب منطلق نحو الوحشية والتكعيبية... ووجدت أن كل هذه المدارس تتم بطريقة وضع اللون على السطح التصويري، بأسلوب في البحث عن معنى وجود المرئيات. بشيء من التصرف، قلت : «حتى التجريدية، تحاول أن تعبر عن معنى اضافة الألوان، والمعطيات الشكلية على سطح اللوحة، فكيف اذن يتسنى لي أن أتجاوز هذه المعطيات؟» وفكرت بالشكل التالي : «أن التشخيص الأكاديمي يحاول أن يعبر بواسطة ثلاثة أبعاد، مع العلم أن البعدين (الطول والعرض) يتفقان مع السطح التصويري دونما ريب، ولكن أليس البعد الثالث بعداً وهمياً؟ فإذا كان كذلك فلم لا نحاول أن نعبر بواسطة البعد الأول وهو أيضاً بعد وهمي؟ هذه الفكرة آلت بي إلى أن أجرب كيف أستطيع أن أرسم الخط على سطح تصويري. «ان أي خط أرسمه على اللوحة يبدو بمساحة معينة ذات بعدين. فهنا اذن (اشكالية) لا بد أن أتجاوزها تقنياً. وهكذا سنح لي أن أستخدم التدرجات اللونية، أو بالأحرى بدأت مع (الفن اللاشكلي)، فوجدت أنه يساعدني على رسم الخط على اللوحة دون أن أرسمه. أي علي أن اضع تدرجاً لونياً وكثافة لونية. وسيشاهد المشاهد فيها الخط ولكنه لا يشاهده بمساحة معينة ذات بعدين. وقد طورت هذه المحاولة في السبعينات، فاكتشفت أن (الشقوق) الجدارية أيضاً تكون خطوطاً غير مرسومة، لأن الشق الجداري مفرغ من الأبعاد، ولولا وجود سطحين بجواره، لما بدا لنا بهذه الصورة، فهو اذن صيغة أخرى من صيغ البحث عن معنى البعد الواحد. وما برحت متابعاً اهتماماتي بهذا الشأن وما زلت في هذه الدوامة، أحاول أن أطور مفهوم البعد الواحد، وأي مفهوم له كوجود لكيانه غير المرئي، غير المادي، ولو كان ذلك على سطح مادي. اذن، هنا أستطيع أن أقول أن القيم الجمالية للبعد الواحد والتي تبلورت عندي من خلال استعراضي للمسألة هي ثلاث : -

أولاً : التعبير عن معنى الخط قبل ظهور السطح التصويري ذي البعدين، فكل ما يرسم على سطح ذي بعدين يتشكل على سطح ذي بعدين.

ثانياً : العودة الى الأزل الماضوي أو معنى غياب الأبعاد تلك التي لاحظنا كيف أن ميرلوبونتي يحاول أن يوفق بين كيانها المرئي واللامرئي.

ثالثاً : (التناقض المتكامل)، فهذا مصطلح سنح لي أثناء البحث، ومفاده أني لا أستطيع أن أرفض السطح التصويري بالمرة بل أحاول أن أتجاوزه فحسب بواسطة تقنياتي الفنية.

هناك أمثلة للاستغناء عن اللوحة في الفن واستبدالها بالفضاء أو الطبيعة، لكني في البعد الواحد لا أود أن أستغني عن اللوحة، ولا (اللامادي) ولكن على سطح مادي. وهكذا بقيت مصراً على هذه المحاولة ولا أزال لكي أتخذ لي فيما بعد محاولات أخرى لاختراق اللوحة من جهتين وللربط بين العالم الفضائي الموازي للسطح ذي البعدين، وذلك في أن أعمل خروقاً حقيقية في الأثر الفني، وبحيث أجعل من الفضاء كما لو أنه مادة السطح التصويري، أي للتوحيد بين اللوحة ذات البعدين، وما بين الفضاء الذي يخلو من الأبعاد. اذن فإن التناقض المتكافىء في الواقع هو تناقض أحاول أن أبقي عليه، لأن أفكاري تظل مستمدة من أفكار فلسفية صوفية أخرى ترفد ذلك، فنحن بطبيعة الحال نؤمن بأن هناك عالماً آخر (ما بعد الحياة الدنيا) أو عالم ما وراء الروح، ونحن نؤمن مسبقاً أن هناك عالماً لما قبل وما بعد الموت، في حين نحن أحياء في هذا المقابل. وهكذا نحتفظ بتصورنا لما بين الموت والحياة. انه في جوهره حل متناقض لا يمكن تفسيره ولكننا نؤمن بصحته، فإما أن نقبل الحياة التي نعيشها دون أن نفكر بالموت، أو أن نرفض الحياة وننتحر لنتحول الى العالم الآخر. ان الوجود الانساني هو الذي يؤسس الماهية، فبمقدار ما تظهرمعان جديدة للوجود الانساني تتحقق ماهيته. الوجود يسبق الماهية وليس الماهية هي التي تسبق الوجود كما يقول جان بول سارتر. ففي هذه (الزحزحة) للفكر الأكاديمي عن مركزه يتضح معنى العلاقة بين المرئي واللامرئي. والبعد الواحد يبقى في نهاية الأمر بمثابة المؤثر لتحقيق (الماهية) الجديدة... إما بتجاوز السطح التصويري نحو أزله أو بتجاوزه نحو أبده.

التصوف كبعد واحد :

وهذه مسألة سنحت لي في حينها أيضاً، وكانت معاصرة للبعد الواحد في الستينات، فقد كتبت ما أسميته (البيان التأملي) [نشر في حينه سنة ١٩٦٦ في ملحق الجمهورية ببغداد]، بعد ذلك نشرت مقالين الأول بعنوان (ضد الترف الفني) والثاني بعنوان (من امتثال القارىء القائل). هذان الموضوعان كانا بمثابة (المناخ الذهني) للبعد

الواحد أو الفكر الصوفي والفلسفي لمعنى البعد الواحد حيث البحث عن (حالة) هي أقل (مادية) من أن تتطابق وعالم السطح التصويري.

سأقرأ لكم... من البيان التأملي عموماً ما كنت أصف فيه موقف الانسان من العالم وفق محورين : الأول وهو التأمل السلبي والثاني هو التأمل الإيجابي، أي حينما يقف الانسان متأملاً للكون، محاولاً وصفه فيما بعد، قلت : - عوضاً عن رسم لوحة تشخيصية ما سأرسم لوحة تجريدية. لكني أستطيع أن أطور التجريدية الى ما هو أبعد من ذلك، أي أن أصف من خلال الأسلوب الحديث المعطى الجديد الذي أعيشه وهو كيفية التعبير عن السطح، كيفية وصف العالم بمحاور جديدة أفكر بها، وأحاول أن أكتشف معنى العالم من خلالها. ان التأمل هو الموقف الحقيقي للفنان وهو ليس تعبيراً عن الروح مثلا كما في التجريدية، ولا عن (المرئي) كما في النزعات التشخيصية . وهو ليس بالتعبير عن المضمون السريالي والعقل الباطن كما في السريالية، ولا عن الزمن والمكان كما في التكعيبية. كلاً، اذن فلأصف العالم (وصفاً) يقنعني وهو الذي أصعّد فيه تحقيق ماهيتي برفعها الى مستوى التأمل الفينومونولوجي، وحينئذ سيظل هناك اذن تأمل سلبي للعالم : - أنا أكتشف جمال الطبيعة، وأحاول أن أستوعب هذا الجمال، ولا أقترب منه، فهو جمال مخلوق ونحن نساهم في جماليته أيضاً، لأننا جزء من الكون المخلوق، لكن الفنان هو الشاطح الوحيد الذي يريد أن يحوّل تأمله السلبي الى تأمل ايجابي. وحينئذ سيتدخل لهذا السبب ويحاول أن يرسم وينحت، وتدخله هذا هو الذي سيعرف ويحدد لنا معنى التأمل الايجابي. إن مراتب الكشف التأملي كموقف قصدي، أي ظاهراتي، يتضمن التساؤل عن جمال الكون؟ وكنت في حينه غارقاً في التصوف. فالتحليل هنا نابع من التصوف... أقول : - التساؤل أولاً سيعقب الشهود وهو تجلينا الأول، (انظر أليس ما تشهده هو هو؟) أو «ربنا ما خلقت هذا باطلا سبحانك فقنا عذاب النار» (الاية) وهو موقف تفكري : - «الذين يتفكرون في خلق السموات والأرض» أي أني أتفكر في خلق الله كما ورد في القرآن الكريم.. ففي التفكير بكيفية خلق السموات والأرض لا أحقق حضوري الشخصي بل حضوره (هو) سبحانه، وهو حضور من خلال القيم الفنية المنجزة، (أي بتجاوز مشاكل الفن التجريدي نحو مشاكل التقييم، وهو أيضاً بحث في جمال الكون المطلق)، انه التكرار والتناظر والكتابة (وهذه أشياء شخصتها في حينها كاستلهام للحرف.) اذن فسيعقب

التساؤل التفكر، الا أن التفكر لا يلبث أن يستحيل في النهاية الى التعرف. تعرف وتسليم مطلق بلا جدوى الوصول الا بالفناء عن العمل الفني «ربنا اننا سمعنا منادياً ينادي للإيمان أن آمنوا بربكم فآمنّا، ربنا فاغفر لنا ذنوبنا وكفّر عنا سيئاتنا وتوفنا مع الأبرار» صدق الله العظيم. اذن ففي صيغة الدعاء يتحقق التأمل كسلبية مطلقة وهو الذي يستحيل فيه التعرف الى ابداع : – ابداع في اكتشاف طارىء عقيم تتكافأ فيه كل الأعمال الفنية الا من حيث الأسلوب : «يا أيها الناس انا خلقناكم من ذكر وأنثى، وجعلناكم..» الخ وهكذا تصبح التقوى جزءاً من القيمة الرئيسية للإبداع... [كتبت كل ذلك في سنة ١٩٦٦ لكي أوضح فيه معنى التأمل السلبي] فإذن التصوف في البعد الواحد يتعلق بالتأمل السلبي، ولكن الفنان المتصوف، سيحاول أن يحيل تأمله السلبي إلى تأمل ايجابي كأي شاطح.

تلك هي خلاصة (رؤيتي الفنية) وجذورها الثقافية النفسية (الروحية) حاولت أن أجعل منها (منظوراً) لخطابي التشكيلي طوال مسيرتي الفنية. والسلام.

محاولات في البعد الواحد لفنانين آخرين :

* نحن الآن إزاء عمل من أعمال الأميرة وجدان. تلاحظون أن هذا التلاشي من خلال اللون والتلون يظل محسوباً للبعد الواحد بلا ريب، لدرجة أننا نستطيع أن نتصور وجود خط هنا أو هناك، يفصل بين الدرجات اللونية وبين الألوان.

* لوحة أخرى لها، تلاحظون من الخط فيها، ولكن من خلال اللون، ربما نستطيع الآن أن نحدس وجود خط أفقي بواسطة بعض الدرجات الملموسة. عموماً نحن ازاء مسألتين : المسألة الأولى هي أننا سنشخص خطوطاً غير مرسومة شكلياً، والمسألة الثانية نريد أن نعيش الجو غير المرئي، كما وراء المادي.

* لوحة أخرى للأميرة وجدان حيث طريقة التجميع، والكثافة اللونية من خلال التنقيط هي التي تجعلنا نشاهد نقطة ما، لكنها نقطة غير مرسومة، أي ليس لها حدود.

* بالنسبة لسهى شومان يظل هاجسها هو التعبير عن المعنى الداخلي، المعنى الباطني، اللامرئي للخط. وليس بدلالة كونه امتداداً «طولياً»، ولو أن اللوحة فيها مثل هذا التعبير، ولكن لكونه توفيقاً بين الضوء والظل وبين الدرجة والألوان . وسنلاحظ

أن العالم المتكرر في أعمالها يغذي شعورنا بأهمية التعبير عن معنى الخط وهو عالم غير مرسوم في الوقت الذي هو أيضا مرسوم.

* يوجد في أعمال سهى شعور بالجدار، ربما لأنها تظل مستلهمة لجدران البتراء في كل أعمالها الأخيرة.

* اللعب بالألوان أو التمييز بينها يساهم في ابقاء ايقاعياتها، فالخط المائل الذي يرفدها قليلاً يساهم في ايقاعية الخطوط العمودية كما هو في الموسيقى الشرقية، فهذه الأعمال تقترب من مفاهيم في النفخ والقرع حيث التبسيط لكل الأشياء وحصرها في ايقاعية واحدة متقاربة.

* بالنسبة لنبيلة حلمي أيضاً نجدها مهتمة بقضية الخط والتعبير عنه، سواء بواسطة الخط أو بواسطة اللون. وهنا في بعض أعمالها نجد نوعاً من الاقتراب الى روحية استلهام الخطوط الآسيوية في العمل الفني. على أن طريقة وضع البقع اللونية وانتشارها على سطح الورق سيساهم في التعبير عن معنى الخط أيضاً.

* هذه الايقاعية لدى نبيلة حلمي أيضاً تقترب من ايقاعية سهى شومان في الخطوط العمودية، لكن ما يلوح لنا هنا هو التنويع باللون والخطوط.

* التعبيرية عند هند ناصر واضحة وهي مرتبطة بالجانب الروحي في استخدام الخط بمعنى البعد الواحد أيضاً.

* تمتزج النزعة التعبيرية لديها أحياناً بالجانب الروحي ونستطيع أن نتصوّر وجود حركة قد تكون دائرية أو محورية لكنها بلا شك ليست طولية أو أفقية تلوح من خلال (التعبير) عن الكيان الداخلي للشعور ممثلاً بخطوط مرئية.

* البعد (البعد المحوري) في عمل السيدة هند مائل باستمرار، ولو لم نشعر بوجود امتدادات طولية ، فهناك حركة دائرية وعمق نستطيع أن نتحسسه، وامتداد ينتهي الى ما وراء اللوحة.

* ثمة اختلاف واضح بين أعمال سهى وأعمال هند ومع ذلك فالروحية واحدة، البحث واحد، على العموم. هذا ما يجدر بنا اظهاره للجمهور لكي يتبين أن البدايات الجدية للفن الأردني لم تكن بدايات سقيمة أو عقيمة أبداً، فيها تتجلى الملامح الأولى للهوية

في الفن الأردني الحديث... وأود أن أضيف أنّ من الفنانين الذين وجدوا في النزعة الحروفية ما يمثل معنى البعد الواحد في الفن الأردني، والذين لم يتسنّ لي الحصول على نماذج لأعمالهم هم كل من خالد خريس وعزيز عموره وآخرين لا تحضرني أسماؤهم الآن.

نقـــاش :

س : هل بالإمكان تأسيس مدرسة منهجية، أو أكاديمية تقوم على البعد الواحد، وتأسيس منهجية أكاديمية يدرس الطلاب على أساسها، هل بالإمكان أن نبدأ هكذا؟.

شاكر حسن آل سعيد :

أعتقد أن الإجابة هي كلا. لماذا؟ لأن الخوض في اشكالية التعبير الأكاديمي في الواقع يقطع بأهمية استمرار الكشف، واكتشاف الأشياء المستجدة. أي أن العمل الفني خارج إطار الأكاديمية هو ما يعبر لنا عما هو جديد، وليس عما هو مألوف في حين أن البعد الواحد هو محاولة كأي محاولة أخرى يمكن أن تكون فيما بعد أكاديمية وليس الآن.

س : هل يمـــكن أن يتم بالتحسس والتجـــريب الشخصي وبلا أسس تخريج فنان مبدع؟؟

جـ : بالطبع يمكن، لأن مفهوم الأكاديمية هو مفهوم ضد ابداعي، ومع احترامي للفن الأكاديمي الذي يتعلق بالتعبير عن المرئي (وهذا هو صلب المشروع بالنسبة للفكر العشريني)، ولكن قابلية التوليف بين العناصر في العمل الفني، أعني باستخراج نتائج جديدة بواسطة الربط بين مسألتين أو أكثر هو المنهج المعاصر الآن، والممثل للابداع، أما المنهج الأكاديمي، فإنه لا يحقق شيئاً، الا ما يصنع أسساً قد تساعد المشاهد أو الفنان الى حد ما في فنه، لكن ما يعبّر عنه الفنان من معطيات جديدة، يحاول أن يبتدعها هو حتى ولو بدون أسس ينطلق منها، فإن هذا الأمر مشروع حقاً وفي هذا السياق أقول : كل ما هو جديد يتضمن مخالفة لما هو قديم... فلا يوجد في العمل الفني أفضل وأسوأ. الابداع الحقيقي يبدأ من داخل الفنان وليس من خارجه، أي لا يمكننا أن نحدد الفنان، على الاطلاق. وأعتقد أن الدراسات المعاصرة تأخذ بنظر الاعتبار هذ المسألة، الآن توجد أكاديميات (وأقول أكاديميات بمعنى أن مناهج

الدراسات فيها منهج لدراسات، وأسس تفترض أنه بالإمكان البدء بعمل تجارب أسلوبية دون أية بداية في الفن الأكاديمي) ليس فيها من ضرورة لكل تلك البدايات الأولى.

س : هل يتم أي ابداع فني بدون أسس أكاديمية؟

جـ : كنت أتحدث عن جدوى الابداع عبر البعد الواحد، فالمبدع، لا تحده حدود كما قلت، لا يمكن أن تحده حدود. أما نقدياً فالنقد يعتمد على اكتشاف معايير هي في تجدد مستمر، هذه النقطة أساسية أيضاً، أي أننا لا نستطيع أن نتصور أن الناقد يظل متوقفاً على أسس معينة بدأ بتطبيقها وانتهى أمرها، كلا. حتى هذه الأسس التي يطبقها الناقد هي في حالة تطور، وبالتالي فهو، أي الناقد، لا بد له أن يعاني من أهمية اكتشاف معايير جديدة باستمرار. وهذا ما أقوله أيضاً بالنسبة للفنان المعروف بابداعه، انه لا يتقيد بأي أسس، لكن اكتشاف معايير جديدة تبقى خاضعة لمنطق حرية التعبير لديه وكذلك هي حرية الناقد.

القسم الثاني

محاور في الثقافة والفكر التشكيليين

معنى الابداع
في الفن التشكيلي

د. خالد حجازي
د. جورج الصايغ
حسين دعسة

تقديـم

سيداتي وسادتي : نقدم لكم الدكتور جورج صايغ وهو طبيب ورسام يعرف نفسه بما يلي : - «يحب الله والناس والحياة والكتب والفن ويؤمن أن بعد الحياة حياة أخرى باذن بارئها سبحانه والحصاد بقدر العطاء. فهو غني عن التعريف».

أما الدكتور خالد حجازي فهو فنان تشكيلي، حاصل على ماجستير كرافيك، في كلية الفنون الجميلة/ برلين، سنة ١٩٨٧، دكتوراة في تخصصه سنة ٨٧ - ٨٩ في برلين، شارك في العديد من المعارض الجماعية وفي بلدان متعددة، أنجز عدة معارض فردية وهو عضو في اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين ونائب رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين (سابقاً).

وأما الأستاذ حسين دعسة فهو فنان وكاتب تشكيلي. درس الفن في عمان وبغداد، ثم تخصص في المخطوطات والوثائق العربية. يكتب في الفن التشكيلي والسينما والدراسات الفنية، وهو عضو رابطة الفنانين التشكيليين وأمين سر الرابطة. عضو النادي السينمائي الأردني. أصدر كتابا عن السينما بعنوان (في الاتجاه الصحيح) كما نشر دراسة متخصصة حول اللوحة العربية المعاصرة في جريدة الدستور الأردنية ونشرت في ثماني ملفات ويعدها الآن للطبع. بشكل كتاب.

محاضرة الدكتور جورج صايغ :

أبدأ الكلمة بذكر اسم الله الذي يسر للإنسانية الفن ففتح لها بابا من الابداع يطل على الفردوس.

كنت قد نظمت ثم نمقت ثم ازددت في تنميق كلمتي ثم وجدت أن أترك المحاضرة المدونة وأتكلم لكم بما يحضرني.

نبتدىء بمعنى كلمة أبدع :- أبدع الشيء أي خلقه، كلمة الخلق تعني بعث الحياة فيه. بمعنى أنشأه، وعمله... الخ. البديع هو اسم من أسماء الله الحسنى والمبدع هو

الخالق. وتمتّ فكرة الابداع هنا الى خلق الشيء من العدم. والابداع عند الحكماء بعث شيء لم يكن موجودا، ولكن ليس من العدم بل من أشياء أخرى كانت موجودة. فاذا أردنا أن نتكلم عن سيكلوجية الابداع يجب أن نبدأ بالفكر الانساني، فما هي هذه الطاقة، طاقة الفكرالانساني؟ هي امكانية على تعقل المحسوسات الجزئية والانطلاق منها الى محسوسات جزئية غير موجودة أو محسوسة. الطائرة مثلا لم تكن موجودة زمن نابليون، فيكون من اليقين أن نابليون لم يركب قط طائرة.

التلفون لم يكن في زمن نابليون، اذن نابليون لم يستخدم التلفون. هذه حقيقة أخرى من إمكانيات العقل في الوصول الى شيء غير محسوس. ثم ان هذا الفكر اذ يتعقل المحسوسات عبر التراكم فهو يجمع مظاهرها. مثال : أنت ترى وردة فوردة أخرى فوردة فمئة وردة. وعبر ذلك تتأمل في خاطرك جمال الوردة. جمال الوردة يمثل فكرة الوردة قبل أن تكون، وجمال الوردة هذا غير موجود آنيا، انه في الخاطر. طبعا الصورة مبهمة وليس فيها الوضوح الكامل (أنا هنا أشير الى فلسفة سانتيانا في كتابه الاحساس في الجمال وقد شرحه زكي نجيب محمود فأبدع وأجاد). الانسان الآن يتحسس هذا الشيء التجريدي عن وجود الشيء المحسوس. هنالك طاقة في الدماغ تمثل تفاعل الدماغ مع الوجود من خلال أشكال متكاملة، ومن تفاعل الدماغ مع الوجود من خلال أشكال متكاملة كأشكال (Forms) كأبيه (جشتالت)، وهو لا يقبل مظاهرها الجزئية.. بل يجب أن يتمم كيانها في أبسط شكل يعبر عنها، أو أبسط شكل منطقي يعبر عنها، وهو اذ يتناولها على ذلك المستوى فانه لا يقبلها كما هي بل يزيد عليها ليجعلها النموذج في كينونة هذا الشيء الذي يمت اليه الشيء الظاهر أو الحقيقة. فاذن هو يحور ويبلور الحقيقة عن الوجود :- (فعل الجشتالت). من هنا ندخل على عالم المثاليات عند أفلاطون، ونأتي الى الميتافيزيقيين الألمان، (كانت).. (شوبنهاور) الذي كتب كتابا رائعا عنونه بـ (ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور) [أعتذر، فكتاب (ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور)، ليس من تأليفه هو بل هو لمؤلف آخر وضعه لدراسة فلسفة الفن عند شوبنهاور وعلاقتها بمبدأ الارادة]. ويدخل فيه على بحث «كانت» و «هيجل» و «شليجل»، وكلهم يتعاملون مع عالم المثاليات هذا كجزء موجود حقا

يتواصل معه الفكر الانساني ويحس به ومن خلال ذلك نأتي الى مفهوم سايكلوجية الفن.

والآن نتحدث عما بعد فكرة (الجشتالت) :- قلنا أن فكرة (الجشتالت) تبقى مبهمة في الدماغ، والدماغ يلح، يريدها أن تتبلور حتى لا تغدو عبر التراكم بعضا من بقايا عالم النسيان، يريدها أن تكون واضحة، فضرورة التعبير هنا، حتى عند الانسان العادي، موجودة وهي تلح دائما عليه. فالانسان لا بد وأن يخرج من الداخل الى الخارج عبر الكلمة، وهي الفكر في المحسوس والتشكيل، وهي الاحساس بالمحسوس، فيكون نقل الخبرة المبهمة جزئيا الى صورة عظيمة واضحة بما يمت الى حقيقة الشيء وليس الى مظهره الجزئي كما نراه في الخارج. وهنا نأتي الى ذكر الذكاء، وهو امكانية فكرية تيسر سرعة انجاز الحقائق التي ذكرتها عن امكانية الفكر، ولكن في طبيعة الانسان أنواع من الذكاء :- ذكاء أدبي، ذكاء رياضي، ذكاء موسيقي، ذكاء تحليلي، ذكاء فراغي، وهذا الأخير هو من مميزات الفنان، ومن خلاله يحس الفنان بالفراغ، يتعقل من خلاله الفراغ الذي يراه ويحلله ويضبطه في ماهية الجشتالت الفاعلة فيه الى حد الاحساس بصورة الوجود، وهذا الاحساس بالصور هو ما يخصنا عند البحث في المنهاج الفكري التشريحي لسايكلوجية التعبير.

ماذا تعني آلية المنهاج الفكري التشريحي ؟ ان من يكتب بيده اليمنى ، يكون دماغه الأيسر فيه هو مركز اللغة وهو الذي يستعمله لكي ينظم مفهوم تفاعله مع الوجود. وهذا الجانب يحضر ويبعث المفاهيم عن هذا الوجود. [مثال :- مفهوم الأمومة يغدو حقيقة واضحة حينما يأتي أحدهم ويرسم صورة الأمومة. هذه قد لا تكون موجودة ، ولكن فيها كل ما يتصوره الانسان عن الأمومة، هنا نكون قد نقلنا المفهوم الى الصورة ، اذن فالجانب الأيمن من الدماغ هو الذي تعامل مع الوجود عن طريق الصور، وهو مكمن الحدس. وهكذا نأتي الى فلسفة (كروتشة) فنقول ان صلة الابداع بمفهوم الزمان والمكان ، أصبحت ذخيرة انسانية لتفسير معنى الابداع ، فاذا عرفنا في الماضي معرفة ما ، فان عودتنا لذلك الماضي من خلال تلك المعرفة تظل جزءا من الحاضر.

لنفرض انك قرأت كتابا عن الفنان المعروف (كاندنسكي) فاحتويت كل خبرة كاندنسكي التي دامت خمسين سنة ، فأنت اذن بهذا تزيد على عمرك خمسين سنة من

الخبرة الفنية . فتصوروا كيف يمكن للانسان ان ينتصر على فكرة الزمان والمكان من خلال هذا التفسير السيكلوجي؟؟

ولنتساءل ما هي سايكلوجية عملية الابداع؟ لنستشهد بمثال :- فنان يرى شيئاً فيحس بصوره، بمفاهيمه ويحولها الى صور ، والصور مبهمة لكنه سيمسك بخيط من عالم المثل ، خيط تقديري يشده اليه . يأتي الى خلاء اللوحة ويطل عبرها كأنه يطل على الفراغ الرهيب ، أو يأتي الى الصخر وكأنه يريد ان ينقبه ليخرج من خلاله مفهوم واقع الصورة التي في دماغه ، لكن هذا المبدع لا يقبل بالغموض فيتوسل بالقلق و عدم الراحة:- انه يريد ان يعبر وقد يصل في النهاية الى العذاب ، واذا امتنع هذا وجارت عليه الأيام سينتحر . وهكذا يتوخى الفنان الابداع ، فيغدو الابداع ضرورة ، رويدا رويدا ، عبر خضم بحر هائج ، صاخب ، مهيب ، يصارع فيه الانسان مادية الموج والعاصفة والريح ، ولكنه يحسن امساك الدفة واستعمال المجداف ونشر الشراع . فتراه رويدا رويدا ، يبني العمل في فراغ معين ينبض بالوحدة ومنطقية البناء ، وهو ان كان بصدد رسم الوردة فسيرسم اصلاً فكرة الوردة والاسقاط ليس للوردة كما هو ظاهر في الصورة النباتية بل في اللوحة المتكاملة . الوردة جزء منها، يعني ان المضمون جزء منها ، وهو غير مهم . قيمة العمل هي في الفكرة النباتية التي يعبر عنها الفنان ، وهذه النباتية هي جزء من ثقافة وحضارة الفنان الذي أبدع فأجاد. ان اللوحة تغدو جملة من ترتيب لوحدات تتكامل ويتماسك فيها الانسان والانسجام والايقاع فرادى أو مجتمعين :- هذا الابداع هو كنه اللوحة.

الروعة في التنسيق ، فهو الشفافية التي تظهر المضمون ، المضمون الذي هو الوردة وهو غير مهم ، السر في النباتية ، نوعية النباتية . وأنا أذكر ذلك لكي نصل الى مفهوم السايكولوجية في نقد العمل من خلال الفنان . الفنان ينقد عمله ، ولا يهتم بنقد غيره. عملية النقد هي عملية تثبيت الاحساس بمفهوم الحضارة الانسانية نفسها . العرب مثلا تحسسوا النظام في وجود الخالق سبحانه وتعالى ، وهم عبر احساسهم بذلك بنوا الأعمال الابداعية التي تتكون من وحدات هي المربع وأنصافه ، كالمستطيل والمثلث ، وعبر ايقاع يعتمد على خلفية من الدوائر المتقاطعة او المتماسة لبحث ايقاع في السطح يمتد من اية بؤرة فيه الى الجوانب والذي يفسّرها ما بعدها ، ثم يمتد الى البؤرة ، فيشد المشاهد الى جمال نظامه كناية عن احساس ابن الثقافة العربية

الاسلامية بروعة وجمال تنظيم الوجود. وهكذا نرى في نهاية المطاف ان الحكم الذي يتم على العمل هو حكم بقدر ما يمثل العمل ضمير الفنان في المحسوس وبقدر ما يمثل هذا الضمير ضمير الحضارة في المحسوس. وهذا ما تحدثت عنه (سوزي لانجر) في كتابها (الاحساس والشكل) وهو كتاب صعب القراءة . هذه السايكولوجية أثرّت على طبيعة العطاء والابداع ، منذ الـ ٢٠ الف سنة لظهور الفن حتى ظهور الفن الحديث.

محاضرة الدكتور خالد حجازي :

مفهوم الابداع واسع وشامل ، ويمتد الى جميع أوجه النشاط الانساني ، وهو نشاط انساني يتسم بالوعي ، وهي حالة متميزة من النشاط الانساني ، يترتب عليها انتاج الجديد بسمة الأصالة . فالانتاج الابداعي هو نتيجة لمجموعة متفاعلة من النشاطات تسمى بالعملية الابداعية ، وكثير من الفلاسفة قاموا بطرح آرائهم في قضية الابداع ولا أود سردها الآن. ولكني أود ان أقول بأن الابداع رافق الانسان منذ مسيرته الأولى ، وهو يسعى دوما الى الافصاح عن قدراته وصفاته الخارقة كشخصية متسقة راسخة ، ذات غايات وأهداف محددة تبلورت من خلال علاقات الانسان الابداعية بالعمل والنشاط الموجه . فالانسان يجعل من نشاطه الحياتي مادة لإدراكه ووعيه. ان نشاطه الحياتي نشاط واعٍ وهذا ما يميز الانسان عن سواه . ومن بين أهم نشاطات الانسان الابداعية هو النشاط الجمالي الذي لم يجد له تفسيرا كافيا لمدة طويلة. وقد تمكنت النظرية الجدلية المادية في الكون والانسان ان توصل العلم بجمال قائم على أسس علمية ثابتة ، ويتلخص جوهر هذا الانقلاب في البرهنة العلمية على الدور الحاسم للممارسة العملية ولا سيما النشاط الانتاجي للناس في الحياة المجتمعية التاريخية. فدراسة النشاط الواعي للناس يبين أن الوعي ليس انعكاسا فقط وإنما هو علاقة الانسان بمن حوله ، والوعي الحقيقي للإنسان هو دوما وعي عملي تلعب فيه الدور الحاسم علاقة الأشياء بمتطلبات وأفعال الذات كفرد مجتمعي ، وعلاقة هذه الذات بما يحيط بها . وأن نجاح النشاط العملي للناس مرتبط بمدى مماثلة هذا النشاط ومطابقته للقصد الذي يصنعه الانسان وهدفه المثالي ، ليكون ذا قيمة فنية ، اذا كان هدف هذا الانسان منه هدفا جماليا.

العمل كان ولا يزال أساسا للالمام بالواقع ، وكذلك مصدرا لمعاناة الانسان الجمالية . على أن النشاط الانساني الواعي وعلاقة الانسان بالواقع ، لم يتحولا الى شكل مستقل من النشاط الروحي الا بعد عملية طويلة وشاقة في تطور الممارسة المجتمعية والوعي الاجتماعي ، وإن وعي الانسان لا يعكس العالم الموضوعي فحسب وانما ما يبدعه كذلك ، وإن العلاقة الجمالية تنبع تاريخيا كظاهرة اجتماعية أثناء ممارسة عملية تحول الطبيعة والمجتمع والانسان نفسه . كما أن الممارسة للعملية المجتمعية هي الأساس في نشوء النشاط الجمالي وتطوره الى جانب تطور الابداع طبقا لقوانين الجمال والأحاسيس الجمالية ، ومع ذلك فان الادراك الجمالي للواقع ، والذي يهتم ، بعد التماس الحسي ، بالعالم الخارجي ، لا يتحول الى نوع من المعاناة الا اذا انفعل الانسان بما حوله . أي أن العلاقة لا تتشكل الا نتيجة التفاعل مع الواقع ، ولذلك نلاحظ أن مادة الفن هي الانسان في منظومة علاقاته الاجتماعية وما يحيط به من بيئة طبيعية واجتماعية . فالانسان يعيد صياغة الواقع ، والموضوع الرئيسي للفن هو الانسان :- هدفه وعالمه الروحي وعلاقته بالعالم أو بالواقع المحيط . وعند الحديث عن علاقة الفن بالواقع وكشف أولويات العلاقة الجمالية بينهما نجد ان الفن ليس بديلا للواقع ، بل هو بديل جمالي متميز يقوم على خلق أعمال فنية نابضة بالحياة ، وان أي فن ، تحت أي ظروف كان انما هو دائما انعكاس للواقع . لكن هذا الانعكاس قد يكون حقيقيا وقد يكون زائفاً . وما يميز المناهج الفنية المتباينة ليس في كونها تعكس أو لا تعكس الواقع وانما في كونها تختلف فيما بينها بمدى خصوصية الانعكاس الفني للعالم في مبدعات أصحابها ، والنظرة الجدلية لا تفصل بين فرادة الفنان الابداعية وبين ثراء وتنوع علاقته بالواقع. ان مسألة الفراغ الابداعية للفنان والمرتبطة بالعالم ، والتي تعبر في ذاتها عن العصر ، أي شخصية الفنان في خواصها الاجتماعية والنفسية وفي رؤيتها وتجسيدها الفني للعالم وفي علاقاتها بالمتطلبات الجمالية للمجتمع ، تشكل مركزا رئيسيا وثقلا أساسيا في دراسة قضايا الفن الجذرية . وعلاقة الفنان بالواقع تتطلب تحليلا شاملا لجميع الروابط بينه وبين الواقع الاجتماعي ، وبينه وبين جميع أشكال الوعي الاجتماعي ولا سيما العوامل الخارجة عن النطاق الجمالي ، مثل العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتي يعمل في ظلها الفنان فتصبح عادة المادة الأساسية لابداعه الفني، بالإضافة الى مميزات

شخصية الفنان ورؤيته الفنية والفكرية وفرادته الجمالية ، وكذلك في دراسة المضمون الموضوعي لنتاج الفنان ومدى انعكاس الواقع فيه واشكالياته وخواصه الفنية وتوجهه الفكري الجمالي . اذن، الفنان يمعن فكره في الواقع الذي يحيط به ويعايشه وتتكون نتيجة ذلك صور فنية نابضة بالحياة والحيوية ، ويكون الفن شكلا خاصا من أشكال معرفة الواقع. وعليه فان (موضوع الفن) هو عالم الواقع وبيئة الانسان الطبيعية والمجتمعية، أما (مادة الفن) فهي الانسان في منظومة علاقاته الاجتماعية . وهذا لا يعني ان الواقع الذي يواجه الفنان هو العالم الخارجي وانما هو عالم تام أو جرى بمعاناته الانفعالية وبالتالي تم ادراكه عقليا . ولا تستطيع هذه الذاتية المبدعة أن تقوم بمهمتها الا اذا برز على السطح العنصر ، وهو شرط رئيسي لخلق الصورة الفنية المشحونة ،وليس فقط الفكرة الاجتماعية ، وانما هي مشحونة كذلك بالعلاقة الشخصية مع الواقع. وهذا العلاقة الجدلية القائمة بين الذات والموضوع في عملية خلق العمل الفني التي تتم بأن يقوم الفنان بحل جميع الاشكاليات التي تواجهه ، ويتم ذلك بإيجاد علاقة عضوية متينة بين ما هو خاص وما هو عام ، بين ما هو فردي وما هو جماعي ، وهذا يحتاج الى عمل دؤوب ومتواصل من قبل الفنان ، بل ويترتب عليه شحن الخيال وشحنه بفكره ، كما تضاعف الخبرة والتجربة الحياتية لديه وهي التي تؤدي الى حدس عند الفنان . ويكون الانفعال الشعوري أو ما يسمى الصدمة الانفعالية الحافز الأساسي في استثارة جميع الجوانب النفسية الأخرى والتي تسمى بقوة الابداع الداخلي ، ويتم ذلك بالاتصال العميق والعضوي بالحياة في جميع جوانبها ومكوناتها.

محاضرة الأستاذ حسين دعسة :

أريد أن أشير في البداية الى أن ما تفضل به الدكتور جورج صايغ والدكتور خالد حجازي كان قيّما كتمهيد أساسي لما سيأتي في محاضرتي في تعدد جوانب العمل الابداعي من خلال البحث. وسأحاول أن ألقي الضوء على أهمية تعامل الفنان التشكيلي عبر العصور ، ووصولا الى أي فنان تشكيلي موجود معنا ، وتواصله مع الجوانب المختلفة في الابداع ، وهي لا شك معروفة في الشعر والرواية والقصة والسينما والموسيقى والأوبريت الى آخر ذلك.

مجمل ما تفضل به الدكتور جورج ساعدني على أن أختصر ما هو موجود في المحاضرة لكونه تطرق الى الجوانب السيكلوجية ، لكنني سأضيف عليها (التواصل)

ما بين سياق العمل الفني . وسأحاول في نهاية المحاضرة أن أتحدث عن (مستقبل) واقعنا الابداعي العربي الى حد ما.

منذ بدء سر الخلق كان وما يزال جوهر الانسان هو فكره . ومنطلق السر الأزلي تبلور في اعتماد الانسان على البحث والاكتشاف والاختراع ، من هنا نما الفكر أو العطاء الانساني الذي أسس لكل شيء في هذا الكون ، حيث خلقنا وحيث نفنى ٠ الحديث عن الفكر يتوقف عند الانسان وسنخطط بعد ذلك أطر كل من معطيات النمو الحضاري للبيئة الانسانية ، تلك البيئة التي احتضنت الجوانب لأشكال الحياة على الأرض وفي الكواكب وما بينهما.

لقد جاء اكتشاف الانسان لما يحيط به ضرورة حياتية وقيمة انسانية أسست واقعه وأسلوب نماء حضارته فيما بعد . مثال ذلك اكتشاف النار والطين والاشارات والرموز وما تبعه من تطور وتعديل ونقد لكل الأشكال المتوارثة من الحضارات المختلفة كما عند انسان الكهوف والحفر ، أو وصولا الى المزارع أو الانسان الاقطاعي أو مختلف أشكال الانسان المفكر أو الفيلسوف الى مخترع السيارة والكمبيوتر . ويمكن أن نضيف أيضا المستعمر والمستوطن العسكري :- انها أشكال من صنع الانسان تلك التي طورها . وكل انسان له صفة تعامل مع معطيات ابداعية لها فكر ولها تأسيس سوف يأتي لاحقا بدون شك. لقد انطلق الانسان من حالات الوعي واللاوعي التطوري للواقع الذي بدأ ، انطلق ووصل اليه ، بـ (جدلية) معقولة توصلنا الى تفسير حالة الإبداع.

ومنعا للاستطراد ، ومن خلال المحور الثقافي الذي نتعامل فيه، أي علاقة الفنان التشكيلي مع أشكال الابداع ، سأحاول أن أبحث في الابداع أو التعدد من حيث النوع ، وهو اشكالية بحثية لا مجال للخوض فيها بعمق لضرورات متطلبات البحث في الدور الثقافي لتعريف الابداع وعناصره ومقوماته وموسوعيته. لنعرّف الابداع بما يلي : هو القدرة على ابتكار حلول جديدة لمشكلة ما ، أو أساليب جديدة للتعبير الفني . وتتمثل القدرة على ذلك في ثلاثة مواقف يمكن ترتيبها ترتيبا تصاعدياً وهي : التفسير ، التنبؤ ، الابتكار. (أحاول هنا أن أخرج عن نطاق التفسيرات الأخرى التي قدمها أكثر من مبدع أو أكثر من مفكر أو فيلسوف ، وذكر بعضها الأستاذ خالد والدكتور جورج ومهد لها الاستاذ شاكر) ، اعتمدت الأسلوب الموسوعي لأنه هو الذي

يدرّس الى حد ما في أكثر من جانب علمي كما يدرس في كليات الفنون ، على أني اعتمدت مرجعا موسوعيا واحدا وهو الموسوعة الأمريكية ، الصادرة في الخمسينات ، ثم أعيدت طباعتها أكثر من مرة ، كما اعتمدت نفس التفسير.

نأخذ تفسيرات الأحلام التي تطرقت لها الموسوعة ، ومفادها ، أي مفاد الحلم هو أن نفهم سبب وقوع حادث بعينه ، والتنبؤ هو استباق حادث لم يقع بعد . ولكن الابتكار خلق وضعاً جديداً للشروط والظروف التي ينتج عنها حادث بعينه . ويعتمد الابتكار على مواهب الشخص المبتكر ومعلوماته وخبراته السابقة أكثر من اعتماده على ما يقدمه الموقف الخارجي من منبهات وإيحاءات.

يلوح لي بالذات في معنى الابتكار اذن كونه أقرب ما يكون لما تقدم في المحاضرة السابقة ، أي كما تحدث فيه الدكتور جورج صايغ ، ولكن تحديد أطر هذا التعريف يعود بنا الى حالة الحوار والنقاش حيث نؤكد هنا على دور تمييز الشخصية الانسانية ببعض اللمسات العاطفية والانفعالية ، وهي السمات المؤثرة في بنائية الابداع وناتجه الابداعي . لنأخذ فنانا موسيقارا ، فإن بنائيته التي طبع عليها وموهبته وخلقه كان لها دور كبير في تعليمه والوصول الى الابداع في اتجاه الموسيقى ، وبالتالي فان ناتجة من الابداع سيظل متعلقا في العمل الموسيقي نفسه ، لكن كما سيتضح فيما بعد ، فإن لهذا العمل الموسيقي أثراً على العمل التشكيلي ، مثلما ان للفن التشكيلي أثراً على فن السينما أو على أي جانب ابداعي آخر. فمثلا نرى أشخاصا يميلون بطبيعتهم الى المرح والاستبشار أو الى الاكتئاب، وآخرين معرضين الى ارتفاعات وانخفاضات في حالاتهم الانفعالية العالية ، ونوعاً آخر يستثار انفعاليا لأقل الأسباب ويكون رقيق الاحساس والعاطفة ، والانفعال يستثار تحت تأثير عوامل داخلية أو خارجية (هذا التعريف نابع من تعريف الموسوعة الأمريكية) ، ويكون للانفعال أثر في ابراز الدافع وهذا يعني أن الانفعالات تتصل بدوافع السلوك اتصالا وثيقاً . لتحديد ذلك ولتوضيح الجوانب الابداعية في عمل ما فهناك (شريط وثائقي) اجتهدت أن نراه جميعا وهو يجمع أكثر من جانب ابداعي ما بين سينما وتصوير فوتوغرافي وعمارة وفن اسلامي وغناء وشعر وأوبرا ، بالإضافة الى ذلك سنرى من خلال الشريط توظيف هذه النتاجات كلها في عمل متكامل.

(يعرض الشريط وهو لإحدى أغاني فيروز في موضوع القضية الفلسطينية)

خلاصة القول ، بعد هذه الشريحة من الابداع الفني المتكامل ، يمكن استقراء الناتج الانفعالي العملي أو الفكري أو الفني الذي نتوصل اليه أو يتوصل اليه القارئ أو المشاهد على أنه ارتباط بجهود العملية الابداعية التي تمر في حل المشكلات الابداعية أو الحضارية الانسانية بالذات عبر مراحل أربع هي :

١- الاعداد لتكوين فكرة عامة اجمالية عن المشكلة ومعالجة التطورات بطريقة حرة شبه عشوائية كما لو كان الباحث يلعب بالأفكار ، وكما يلعب المصور بالخطوط والورق ، وقد توازنت هذه المحاولات وأدت الى بزوغ الحل دفعة واحدة في صورة استبصار أو الهام ، ولكن كثيرا ما يصل التفكير الى مفترق طرق أو مأزق فيتوقف.

٢- حالة الكمون أو الاختباء الصامت حيث يواصل الذهن مجهوده نحو الحل ولكن بطريقة لا شعورية وقد تكون فترة الكمون قصيرة أو طويلة.

٣- مرحلة الاستبصار أو الالهام حيث يدرك الشخص فجأة طريقة لحل المشكلة وتتفاوت صفة الفجائية في درجة شدتها تبعا لطول فترة الكمون أو الصمت ودرجة الاختلاف بين البناء الجديد بعد إعادته وتعديله.

٤- مرحلة التحقق ، ولا يتحتم أن يكون الحل الذي بزغت صورته في المرحلة السابقة في ضوء نظرية الجشطالت رد هذه المراحل الثلاث ووصفها بأنها سلسلة من الأنظمة المترابطة التي تتجه من العام الى الخاص أو من البناء الضعيف الى البناء القوي.

اذن ، فإن المفهوم الحضاري الحديث هو ذلك التصور الجديد للعالم ، والمعتمد على تصور جديد له بناء على العطاء الابداعي الذي تأتّى من بدائية انسان الكهوف واقطاعية المزارعين واستعمار المستعمرين ، كما أنه الشيء الذي اقتحم نظرة الانسان الى الكون والانسان والمجتمع في العقود الأخيرة ، أي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . ولا شك أن ثمة ارهاصات عديدة عرفها الفكر الإنساني في بداية هذا القرن مع الحرب الأولى ولكنها لا تعدو كونها ارهاصات ، أذنت بالتغيير الثوري الجديد ، والذي لم يكن هو التغيير نفسه. وقد نذهب بعيدا اذا قلنا أن الانقلابات الفكرية التي صاحبت القرن الماضي هي التي مهدت ورافقت وتفاعلت مع ثورة الفكر في القرن العشرين ،

ولكننا لا نستطيع أن نحدد المنابع الثورية والفكرية لحضارتنا الراهنة هذه ما لم نعد الى تلك الجذور المتشابكة في أرض القرن التاسع عشر والتي وسمتها الماركسية والرويبية والمثيلوجية ، فلقد كان التفكير المادي العلمي العقلاني هو السمة لحضارة ذلك العصر.

لا أريد أن أطيل في التعريفات الفلسفية والمنطلقات التي خرجت منها هذه العقائد ولكن بشكل عام فان الصراع الحضاري الذي وصلتنا نتائجه حاليا هو أمر مهم في تكون فكرة الابداع بحد ذاتها . لأن ما أفرزته العقود الماضية من ابداعات في مجال الأدب بعامة أو في مجال الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية والسينما والموسيقى .. الخ بخاصة ، يعتبر من أبرز معطيات الحضارة الانسانية المعاصرة . فان الأشكال الابداعية هذه تمت ، وتطورت عبر واقع حضاري وفكري سياسي أدى الى بدء عملية التغيير الابداعي على الناتج الابداعي نفسه ، وبالذات الناتج الانساني . كان لحركات التحرر الكبيرة والمثيرة في مجال الرواية والشعر والفنون والسينما تأكيد على ما نحن بصدده ، وكما يقول الدكتور غالي شكري فقد كانت الماركسية كشفا لقوانين الحركة في الطبيعة والمجتمع ، كما كانت الداروينية كشفا لتطور بعض جوانب الكائن الإنساني ، وكذلك كانت العلوم الميثولوجية كشفا لأصول العقائد الأولى . أي أن هذه المجموعة من الكشوف في جملتها تفصح عن منهج جديد واضح محدد يستلهم العلم والعقل والتجربة عند ربط المقدمات بالنتائج والعلة بالمعلول ، وبكلمة واحدة نقول : جاء هذا المنهج ليحل اللغز ويكشف السر ويعرّف المجهول . وأيضا كانت هذه المجموعة من الكشوفات تفصح عن نظرة تاريخية تستضيء بالماضي لتفسر الحاضر وتتنبأ بالمستقبل ، فالمنهج الجدلي والمادية التاريخية مافتئا يتعرفان على أصل المجتمع ثم يفسران أزمة العصر أو النظام الطبقي ، أما الداروينية فتتعرف على أصل الانسان العضوي ثم تفسر كيانه الراهن وتتنبأ بالسوبرمان. وهكذا المثولوجيا أيضا ، فإنها تتعرف على أصل التكوين للعقائد البشرية ثم تفسر القلق العقائدي المعاصر ، ثم تتنبأ بما ستكون عليه حالة الانسانية القادمة . عموما كل نتائج الفكر والفلسفة التي وصلتنا تعرفنا عليها ، وهي أكثر من نظرية وأكثر من بحث ، كانت تعمل في صلب ما يقدم الناتج الإبداعي للمبدع نفسه أولا وللانسان ثانيا ، لكن يجب أن لا ننسى (وهذه مسألة يحتاج بحثها الى أكثر من جانب) ، انه في بعض الأنظمة أو

بعض الدول التي وضعت بروتوكلات ووضعت أفكاراً مستقبلية للتعامل مع الانسان والتعامل مع الأرض ، كان ينظر الى الإبداع كخط بياني يمكن أن نهتدي به لتحقيق أي شيء وان كان بعد مئة سنة . ان الكثير من النظريات الإجتماعية والفلسفية كان لها دور في تأكيد ذلك ، وهي قضية يطول بحثها ولها شواهد عديدة في مجال الحركة التشكيلية كما سيرد فيما بعد . فما وصلنا من العقود الأخيرة بعد الحرب العالمية الأولى يرينا مدى الشتات الفكري والفني الذي انعكس على الابداع الانساني خاصة في أوروبا وأمريكا ، واما في الشرق ، في المنطقة العربية الاسلامية مثل العراق ، الجزيرة العربية ، وبلاد الشام التي ربما كانت محصنة بالديانة الاسلامية التي نسخت الديانات والعقائد الأخرى فالأمر يختلف. هذا التيار العقائدي الميثولوجي اذن في الشرق يختلف عن التيارات الدينية التي عانت منها أوروبا في عصر النهضة ، حيث سلطة الكنيسة تبدو واضحة في العمارة والفنون الجميلة والتي تأسست في أرجائها الآداب الغربية كالمسرح والشعر ، لأن المؤشر الابداعي الغربي في مختلف الفنون بدأ وانحدر وكون جدارا حضاريا صلبا ثم سرعان ما تهاوى بعد الثورة الاجتماعية التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية ، ففي تلك الفترة ظهرت مجموعة من المعطيات التي يمكن أن تكون الأب الشرعي للاتجاهات الأدبية والفنية الجديدة . فالعلم ثم العقلانية والتجربة هي أعضاء الواقعية الطبيعية والكلاسيكية ، بل ان الرومانسية في بعض الأحيان كما يقول الدكتور غالي شكري ، هي كذلك أيضا . لكن رؤية القرن العشرين أصبحت الأم الشرعية للاتجاهات المعاصرة ، فالحدسية واللاتحديد والانتماء وغيرها من أساليب الفكر اللاعقلي والمادي للتجربة والعلم كانت أمهات السريالية والدادائية والعبثية والشيئية وغير ذلك من اتجاهات سادت في الأدب والفكر والموسيقى وفي بعض نواتج الفن التشكيلي ، وظهرت في أوروبا بعدما كانت مميزة بنتاجها الابداعي المتكامل خلال المئات من السنين ، منذ بدء الخليقة وحتى بداية القرن الثامن عشر ، وكما أثرت على تراثنا العربي في جملة ما أثرت.

وأخيراً أقول :- يمكننا اعداد دراسة تجارب ابداعية عديدة في العالم العربي للبحث عن الواقع العربي ، الواقع الذي يحتاج فيه العديد من القضايا الى دراسة بعد تراكم الحضارات التي مرت في المنطقة وهو تراكم نادراً ما يوجد في أوروبا أو في أمريكا ، ذلك أن عمرهما قصير جدا قياسا على الحضارات في المنطقة العربية

وبالذات بعد ظهور الاسلام . أرجو أن تكون هذه الندوة دعوة الى تحديد اطار عام لتأريخ ودراسة الناتج الابداعي العربي بعيدا عن دراسة الناتج الغربي الأوروبي ، فشكل اللوحة المعاصرة وشكل المنحوتة المعاصرة وشكل العمارة المعاصرة وكل ما ينمو في الوطن العربي من أشكال يرجع الى الأصول الأكاديمية أو الأصول النظرية الموجودة ، فهو بعيد عما هو واقع لدينا . وتلك دعوة جادة للبحث عن معنى الابداع لدينا بكل اخلاص.

ملخص المناقشة :

أثيرت بعد انتهاء المحاضرين من الادلاء بآرائهم في الندوة ، مناقشة حادة حاول فيها أولا الدكتور جورج الصايغ الدفاع عن آرائه مؤكداً أهمية عالم المثل ، وهو الذي اتخذه أساساً لطرح رأيه في الابداع ودوره في الفكر المعاصر ، وحاول أن يستشهد بالفيلسوف العربي ابن رشد ومدينته الفاضلة في ذلك ، كما أشار الى ما للتعامل مع (الصورة المرسومة في الدماغ ، من دور في نقل الوعي بواسطتها الى الوجود نفسه) . كما تساءل الدكتور علي الغول ، بعد أن استعرض آراء المحاضرين ، عن جدوى أن تبقى الندوة منبرا لطرح الأفكار دون أن تتطرق الى الإبداع في الفن العربي المعاصر . وقال بالحرف الواحد : « كل ما سمعناه كان من قبيل المحاضرات النظرية ، ولم يذكر أي من المحاضرين أثناء المحاضرة أي شيء عن الفن العربي المعاصر ، (٠٠٠) لم نعرف رأي المحاضرين فينا ، ومدى ابداعهم في فنونهم . » وكاد النقاش يخرج عن موضوع الندوة وهو تعريف معنى الابداع (سايكلوجياً وثقافياً واجتماعياً في الفن) فيستحيل الى نقد للعمل الفني من منظور ابداعي حينما تساءل الدكتور الغول من جديد بعد توضيح معين طرحه الأستاذ حسين دعسة فيما يتعلق برأيه ، عما اذا كنا لا نزال نأخذ عن الغرب ونحن في موقف القوة لا الضعف ؟ قال السائل بالنص مؤكداً اعتراضه :- « الأخذ عن الغرب ليس بخطأ انما الخطأ هو من أي موقع نأخذ . نحن استعرنا (القبة) عن البيزنطيين ولكننا استعرنا ذلك بقوة ، أما الآن فنحن نأخذ عن الغرب من موقف الضعف لا القوة ». كان ذلك مجمل ما دار من نقاش.

وقد اختتمت الندوة أخيرا بالإشارة الى أهمية هذه الندوات التثقيفية ، وان مناقشة الطروح الفنية لذاتها امر آخر من الممكن أن تعقد لها ندوات خاصة بالنقد الفني.

دور الناقد
في الثقافة التشكيلية

عبد الرؤوف شمعون

محمد أبو زريق

غسان مفاضلة

تقديـــم

مـدير النـــدوة :

أيها الحضور، نيابة عن مؤسسة عبد الحميد شومان، أرحب بكم وأرحب بالسادة المحاضرين : - الأستاذ عبد الرؤوف شمعون والأستاذ محمد أبو زريق والأستاذ غسان مفاضلة. وهم من النقاد الأردنيين التشكيليين المعروفين في الساحة النقدية، ولا أريد أن أبالغ في تعريفهم، فأعمالهم المنشورة في الصحف والمجلات المحلية تفصح الى حد بعيد عن قابلياتهم وامكانياتهم النقدية.

ان النقد، في الواقع، وهو موضوعنا في هذه الندوة مهم غاية الأهمية. ذلك أننا كنا منذ البداية لبرنامجنا الثقافي قد اهتممنا بتقاطع ثلاثة محاور أساسية في موضوع الثقافة الفنية التشكيلية [وأقول، الثقافة، لكي أعبر عن معنى الفن باعتباره ليس مجرد طروح يقدمها الفنان فقط، وانما مواقف في الفن يضطلع بها النقاد والمشاهدون في نفس الوقت، بل ولما قد يقدمه النص نفسه بمعزل عن مرجعيته للفنان. هذه العناصر الأربعة هي باعتقادي ما يؤلف مفهوم الثقافة النقدية]، فمحور النقد التشكيلي محور مهم بالنسبة لبرنامجنا الثقافي في المؤسسة، ذلك لأن معظم المحاضرات والندوات السابقة، كانت تتعلق بدور الفنان وعلاقته بالفن بصورة عامة، ثم بثقافته وثقافة المشاهد، في حين أن هذه الندوة مخصصة للنقد الفني عموما وللنقد الأردني خاصة، ومن هنا تكمن أهميتها. وددت أن استرسل في هذه المقدمة وهذا التمهيد، لا سيما وأني بصدد محاولة أو مشروع كانت المؤسسة قد حاولت أن تبدأ به ولكنها أرجأته وهو البحث في ثقافة الناقد التشكيلية عبر سلسلة من المحاضرات. أخيراً لا أود أن أقوم بدوري في الحديث عن معنى النقد حرصا على أن أعطي الوقت لأخوتي النقاد المشتركين في الندوة للحديث فلأبدأ بتقديمهم اذن : -

الأستاذ شمعون هو من مواليد عام ١٩٤٥، يحمل ليسانس آداب عام ١٩٦٨ من الجامعة الأردنية وله ثمانية معارض شخصية في فن الرسم ومشاركات في عدد من

المعارض الدولية ومشاركات أخرى في المعارض الجماعية في الأردن. كما أنه حاز على جائزة الدولة التشجيعية للفنون لعام ١٩٩٠، أما في مجال النقد فانه يمارسه منذ عام ١٩٧٩.

أما بالنسبة للأستاذ محمد أبو زريق وهو ثاني المتحدثين فهو من مواليد عام ١٩٤٧، وحائز على دبلوم رياضة سنة ١٩٧٠ من معهد (سبلين) في لبنان، وعلى ليسانس آداب في بيروت عام ١٩٧٨/ قسم اللغة العربية وآدابها. له العديد من الكتابات النقدية في الصحف والمجلات الأردنية والعربية وقد صدر له أيضا كتابان في مجال الفن : اخرهما كتاب (بانوراما الفن التشكيلي في الأردن) أنجزه بالاشتراك مع الناقد أحمد الكواملة. هو يعمل الآن مدرسا في الأونروا. وأخيرا فنحن إزاء الأستاذ غسان مفاضلة وهو فنان وناقد تشكيلي شارك في العديد من المعارض داخل الأردن وفي الوطن العربي، كما أن له العديد من الكتابات التشكيلية في الصحف والمجلات العربية.

المحاضرة الأولى : -

عبد الرؤوف شمعون : اشكالية النقد والناقد

ان لدور الناقد في الثقافة التشكيلية أثره كمدخل مهم فيما يخص الفنان التشكيلي ويخص المشاهد للعمل التشكيلي، بل وما يخص أيضا الناقد. الا أن لكل ذلك اشكاليته وهي موضوع حديثنا. وألخص الاشكالية بما يلي : أولا : - ان العمل الابداعي التشكيلي عملية (لا عقلية) تماما ولا شعورية أيضا. واذا كان الأمر كذلك فمن المستحيل وجود لغة فنية تستطيع أن تجعل منه عملا واحدا يقدم الفنان للمشاهد. فاذا سلمنا بهذا القول فلن نقول بعد ذلك أية كلمة. ولكننا نستطيع فهم وتجاوز هذه الفكرة، فليس الابداع محصورا بصيغة واحدة، ولأن النقد كذلك ليس محصورا بصيغة واحدة فنحن دوما أمام قراءات متعددة للنص التشكيلي الواحد. أيها الأعزاء الكل يعرف أن ثمة غاية قصوى وراء النقد، كما نعرف أن الكتابة النقدية ليست مجرد كلمات على ورق. الكتابة النقدية وسيلة ومضمون أيضا للثقافة ونوعيتها. الكل يعرف أن النقد عملية فنية مركبة قائمة على دراسة نتاجات تشكيلية من أجل تفسيرها : - تحليلها، تقييمها وأحيانا توجيهها على ضوء الآراء أو وجهات نظر في الأثر الفني، أو

العمل الفني بعد دراسة هذا الأثر دراسة عميقة شاملة، وبعد وقفة جمالية تأملية، يشترك فيها كل من (فكر الناقد) و(ذوق الناقد، وخياله). كما أن هناك ما هو أهم من مجرد استعراض المفاهيم والأفكار النظرية المجردة وأعني بها مباشرة الخبرة الفنية.. الخبرة بالأعمال التشكيلية، القديم منها والحديث والخبرة بأساليبها، تقنياتها، ثم بخبرة تناول العمل من داخله، واعتباره تجربة فريدة مميزة، لها لغتها وانفعالاتها، ايقاعاتها، عناصرها ثم علاقة هذه العناصر ببعضها، ومهمة الناقد بعد هذا هي ايصال شحنة الانفعالات والأحاسيس والأفكار والتصورات التي يعبر عنها الفنان في عمله الفني الى الجمهور فيعيدها الناقد الدارس الى نطاق الفكر والى نطاق الحضارة ورموز الحضارة. وأنتم تعلمون أن الأشكال التي يصوغها الفنان هي في الأسس قيم تعبّر عن تجارب ذاتية أو موضوعية وعن تجارب شعورية أو بعدية، وهذه التجارب المتنوعة لها بالطبع مرجعيتها ولها أصولها، إما في الطبيعة أو في مادة الأساطير أو في التاريخ أو في البيئة أو المجتمع، وكذلك في العصر وفي تفاعلات العصر وفي أحداث العصر، يناقش الناقد مضمون التجربة الفنية، يبحث عن مصادرها، يقيم مستواها، يبحث في أسلوب الفنان ويحلل بنية العمل وتقنية العمل ثم يضع تساؤلاته عن القيمة والهدف وعن موقع الفنان وموقع تجربته من فنون عصره، فلا تكتمل مهمة الناقد الا إذا أحس بصورة واعية بما يحسه الفنان بصورة غير واعية. ومهمة الناقد أن يوصل هذا كله، طبعا بتقنية لفظية ملائمة، أو ما نسميه بلغة النقد : عميقة متماسكة وذات نزعة جمالية معتمدة على التصوير الحسي وقادرة أيضا على أن تترك أثرا مباشرا كي تصبح أسلوبا متميزا في المعرفة والثقافة التشكيلية. واذا ما تأكدنا من الخصائص أو المقومات اللازمة لأي ناقد والتي يحدد بها موقفه أو رؤيته، وتعينه على التحليل والتغيير، فلن يكون الهدف حينئذ أن يجعل من نفسه شارحا للعمل الفني أو أن يجعل منها واصفا للعمل الفني أو معلقا عليه، ليسجل له بالتالي مساهمته في الثقافة التشكيلية. يكفي أن عرض آرائه، أو وجهات نظره ستفتح مدى جديدا للتذوق الفني، أو تهيء قابلية، لدى المشاهد في التفكير الجمالي والفني. وهنا أود أن أتساءل عن (الأساس المعرفي لنظرية نقدية متكاملة)، وعن جدوى قراءة مناهج النقد المتعددة ليكون مثل هذا السؤال حافزا للتفكير. ان النقد الفني في الماضي كان مزيجا من الفلسفة والأدب ومن الأخلاق، ومن علم الجمال والاجتماع، ومن التاريخ ومن علم

النفس لاحقا. ثم أمكن اعتبار النقد فيما بعد مجالا ابداعيا بذاته يستند الى مبدأ الخبرة، فما عادت الأبحاث التشكيلية، قائمة على الأهواء أو على النزوات بل على مجموعة خبرات واختصاصات. ومع هذا فلن يستطيع النقد ولا الناقد تجاهل تلك العلوم أو المعارف بشكل قاطع. فقد استمر يأخذ منها ما يساعده على تحليل العمل الفني التشكيلي وتفسيره وتقييمه، بل ذهب إلى ما هو أبعد من هذا اذ ركن الى مصطلحات فنية ومفاهيم فنية اشتقاقية، كذخيرة تسعفه في نقده، (في ميادين أخرى) من علم النفس والفلسفة. لكن كل ذلك المزيج من المعارف والعلوم التي ذكرتها كانت ضالعة في انعدام الرؤية النقدية أو مفعمة بالتعبيرات الأدبية. ولا يمكن انكار ما للميول الأدبية من تأثير على النقد، ربما، في رأيي الشخصي بسبب علاقة الناقد بأكثر من نوع ابداعي، وبسبب علاقته بالصحافة، وربما لاعتمادنا الواسع على تراث الأدب العربي، أو ربما كان الأصح أن نقول، لضعف في الاختصاص، (وأنا مع هذا الرأي الأخير)، رغم وجود أثر لما قلت في السابق. لا بد اذن أن تحمل الثقافة التشكيلية مزايا المعالجات الأدبية للنص التشكيلي، وأن تؤثر في نوعية هذه الثقافة، اذ يغلب عليها المنهج الذاتي الذي يسمى في مناهج النقد بالنقد الانطباعي القائم على الذوق. وقد كان لهذا المنهج دور في النقد في الغرب. بودلير يقول مثلاً «خير نقد هو النقد الشعري المتنوع.. وبدافع من الحداثة». ويذهب بعض كتاب النقد الى أبعد من هذا، الى توظيف العمل التشكيلي كوسيط مثير يستفز الكاتب للكتابة، كفن جمالي يقبل لذاته، أو كنص ابداعي مستقل عن دوافعه، وفي هذا السياق أيضا لدينا شواهد عديدة على تأثر النقد بالأيدولوجيا أو بالمذهب الفكري السياسي، هذا أو ذاك، لكن علينا أن نفهم طبعاً الأسباب التي تجعلنا نشعر بأهمية التمركز حول الذات الحضارية، ولدينا من الأسباب العديدة التي نزوغ من خلالها من تبعات الفكر الغربي وسطوته الثقافية، وربما بدأ ذلك منذ عصر الاستشراق ولا يزال حتى اليوم في الوقت الذي ندرك فيه أننا حديثو العهد بالفن المعاصر، أو أننا نقبل ولا زلنا نقبل على تطور فني مرموق يستوعب التيارات الابداعية والتأملية بحرية واعية. ولما كانت اللغة النقدية المتخصصة تتضمن أبعادا واحتمالات ثقافية متعددة بعيدا عن معايير القيمة أو أحكام القيمة فان هذا يعني عدم الافتراض بأن خبرات المشاهد هي بسيطة على الدوام. المشاهد، أي مشاهد، للعمل الفني يتأمل هذا العمل، يشارك فيه، يستخدم دوره، ثقافته، ميوله، رغباته،

خبراته، فكره، ويحاول بهذا الجهد أو ذاك أن يكون على صلة بما يشاهده من أعمال فنية، بدون الرجوع الى نص الناقد، وفي هذا الحالة لا يعتبر المشاهد حياديا. وفي هذه الحالة أيضا على الناقد أن لا يغفل هذه الحقيقة، بمعنى أن الناقد، أي ناقد، والذي يمارس مكانته أو أستاذيته (في بعض الأحيان والمفترضة باحساس فوقي أو نرجسي)، أو عموما الناقد الواعي، لا يغفل هذا، فهو يعلم أن خبرة المشاهد الشخصية غير كافية لاشباع رغبته أو حاجته للفن أو لمفاهيم وقيم الفن. إن الفن هذا يقودنا الى أسلوب محدد في الكتابة النقدية.

الى هنا أصل الى ما تحدثت عنه في البداية، والذي كان يدور على ما أتذكر حول أوضاع معينة نعيشها من خلال النقد. أوضاع مضطربة تماما، أذكر منها ما هو أمامي فقط. اننا نعاني من هذا الوضع المضطرب الذي يؤثر سلباً على الثقافة التشكيلية. نحن نعاني مثلا من انحياز مجاني لهذه التجربة أو تلك، أو حين يتحول النقد الى أداة تضع الفنان في دائرة الضوء، الضوء وكفى. نعاني من سوء توظيف المصطلح النقدي، أو من مقاربة أي نص تشكيلي لمدرسة فنية محددة، أو مقاربة أي نص تشكيلي لاتجاه فكري أو نقدي محدد واحد. لأنه في هذه الحالة يعتمد على درجة التأويل، كنتيجة حتمية، ستكون كبيرة وواسعة ومفتوحة على احتمالات فهم متباينة جدا. نحن نعاني من أوضاع غير مفهومة، مثلا، حينما نلمس حاجة الفنان للكتابة النقدية، (فناننا في الأردن)، فانه سيقبلها اذا هي أشادت بتجربته، أما بغير هذا فانه يرفض الاعتراف بوجود الناقد أساسا، أي ناقد كان. (أنا شخصيا لا أسمي نفسي ناقدا، مع الاحترام لمن يقبل هذه التسمية لي). انه لا يعترف بوجود هذا الناقد، لا يعترف أحيانا بوجود أي نقد، وأهمية ما يكتب. لكنه بينه وبين نفسه يرغب فيمن يكتب عنه. أحيانا يلجأ الى الصحافة، الى التعليلات فيسميها نقدا، كتأسيس لواقع نقدي يتطور بالممارسة والتفاعل. (أنا أعني أهمية أن يدرك الفنان ما يكتبه النقاد كتأسيس لواقع نقدي يتطور بالممارسة والتفاعل والحوار). أخيرا أريد أن أشير الى الموضوع الذي أتحدث، وما زلنا نتحدث فيه جميعا، وهو واسع ومتعدد الجوانب ويمكن النظر اليه على ضوء أفكار طموحة لتأسيس فهم جدي للنقد، لتأسيس ثقافة تشكيلية موفورة، نظيفة، معافاة، ولو من خلال المجال التعليمي أو في أي مجال، أو في أي مؤسسة. فالحياة بذاتها جميلة وجمالية ولا يمكن أن تكون محصورة في دائرة النخبة.

والفن بالذات، اذا سميناه بالفن الجميل، لا يمكنه أن يظل محصورا في دائرة نخبوية. فالحياة، أعود وأقول، جمالية بذاتها في منابعها الجوهرية، في مشاهدها المتنوعة. انها لا زالت وستبقى كذلك رغم ادراكنا اياها ورغم أننا نتجاوز أزمات العرض فيها نحو قيم روحية جديدة، أو سحر غامض، وقيم فنية جديدة. نحن نأمل أن تنتج فيها عناصر التصميم متواشجة بالعنصر الانساني والخيال الانساني.

شاكر حسن آل سعيد : –

كانت هذه الكلمة القيمة التي تفضل بها الأستاذ عبد الرؤوف شمعون قد استهدفت العلاقة بين الناقد والنقد من وجهة نظر الاشكالية التي يمر بها النقد عموما ازاء الفنان وازاء المحاور الأخرى وخصوصا بالنسبة للنقد في الأردن. ولكني أود أن أشير ان مهمة الناقد هي أيضا ايصال شحنة الانفعالات في العمل الفني من الفنان الى الجمهور. اذن فهو يحاول أن يمنح طبيعة العلاقة بين (الفنان والفن، الناقد) أهمية مواصلاته. النقطة الثانية وهي التي أراد منها أن يتطرق الى علاقة النقد بالأدب، فان هذه الترسبات ما زالت موجودة فيه. وهو كما ذكر الناقد تشخيص واضح لظاهرة النقد الحالي. كما أنه أشار الى منهج [استقلالية] النص في المناهج المعاصرة والى التأثير الأيديولوجي أيضا، ثم اختتم كلمته أخيرا في التأكيد على أهمية تأسيس فهم جدي للنقد للتخلص من هذه الاشكالية أو هذه المشكلة لكي يساهم الناقد أخيراً بدوره مساهمة كاملة في الثقافة التشكيلية.

المحاضرة الثانية :–

محمد أبو زريق :

بسم الله الرحمن الرحيم، أشكر الأستاذ شاكر ومؤسسة شومان على اهتمامها، وبرامجها التشكيلية المتميزة، كما أشكر هذا الحضور، الذي تنكب مشقة الحضور والجلوس لسماع ما يقوله فنان وربما ناقد، سيبدو مغرقاً في خطابه بحيث تختلط فيه تجربته. لكن ما يطمئنني أنني أرى عددا لا بأس به من التشكيليين والمهتمين بمحاولة يختلط فيها ما يقوله الفنان بما يقوله الناقد، ومع ذلك أرجو أن يتسع صدركم لبعض الشطحات والرؤى الشخصية في دراستي التي عنوانها «تأملية التشكيل بين الناقد والفنان».

تجيء هذه الدراسة استكمالا لعدد من الدراسات الأخرى التي أنجزتها خلال مسيرتي التشكيلية والنقدية والتي حاولت فيها فهم العملية الابداعية سواء في منظورها الشكلاني أو التأويلي. كنت شغوفا منذ بداياتي بوضع القواعد والأسلبة والتقنين، لكنني اكتشفت فيما بعد أن هذا النهج سيؤدي بالضرورة الى نوع من القلق الأيديولوجي، والذي ربما سيتسلط علي ويسلب مني روح الابداع. من هنا حاولت أن أعيد ارتياد الطريق منذ البداية وحتى النهاية وصولا الى ابداع منفتح، أقصد أنه طريق مفتوح على الماضي والمستقبل. لذلك لم يكن مستغربا أن أقدم معرضي الأخير بهذه الكلمات : – «اذا كان الخطاب طاغيا في البدايات فانه يتراجع الآن لصالح التشكيل مفصحا عن تجليات جمالية أساسها بحث وتجريب عبر المجالات التقنية والخاصة، انني أقمع الخطاب لصالح التشكيل، لكن هذا الخطاب يظل ماثلا عبر سلب ايجابيتي التي تطاردني باستمرار، واذا كان هذا هو هاجسي فان ذلك لا يعني أنني قد وفقت تماما فيما أريد. لقد حاولت في معرضي الأخير الخروج من جلدي وأسلبتي لأدخل فيها من باب آخر كي أحافظ على هذا الاحتمال المتفتح على تجربتي. لقد شغلتني كما شغلت كل العاملين في الميدانين التشكيلي والابداعي، قضية الشكل والمضمون، وعملية التفاعل فيما بينهما وأيهما يسبق الآخر، وبدلا من استقصاء البداية في هذا المجال أود أن أشير الى ما اتفق عليه جل العاملين وهو البدء من حيث الاتفاق على عدم أولوية أسبقية الوجود بين الشكل والمضمون لأي منهما على الاخر. فحيثما وجد الشكل وجد مضمونه معه. اذ لا يمكن تصور الشكل بلا مضمون والعكس أيضا صحيح، اذ لا يوجد مضمون بدون أن يتلبس شكلا. لقد أصبحت هذه القضية احدى المسلمات الابداعية الراهنة. قد يتساءل البعض حول الشكل المجرد والفكر المجرد، وهل لهذه الأصناف الابداعية شكل ومضمون؟ نقول لهم بأن (المجرد) بحاجة الى (تأويل)، وهذا التأويل يختلف من شخص لآخر. فالمبدع ليس هو المتلقي، انهما كيانان مختلفان في أشياء كثيرة ومتفقان في قواسم مشتركة، ومن هنا تبرز أهمية النقد باعتباره بحثا عن امكانية النص الظاهرة والباطنة، الموافقة والمخالفة، ومن ثم توسيع هذه الامكانيات عبر الجدل الدائر بينهما. لنتفق اذن على أن الفنان مرسل والمتلقي مستقبل والعمل الفني خطاب. فالمرسل يشترك مع المستقبل في أشياء كثيرة، عبر جوانب من الخبرة والثقافة والفكر، لكن هذا الاشتراك ليس كاملا، اذ أن هناك الكثير من الاختلاف فيما

بين الاثنين. ولذلك يلجأ كلا الطرفين الى نوع من التسوية في ابداع النص، وابداع التأويل. ولايضاح هذه العلاقة نقترح نموذج (آر . جي . ولسنكي) في كتابه «دراسة الفن» والذي جاء على الشكل التالي (تلاحظون أن في هذه الجهة اليمنى من المخطط يوجد المرسل وهو الفنان، وهناك في الجهة الأخرى المستقبل للخطاب وهو المشاهد). للفنان بيئة وتراث وربما موقف ايديولوجي، وللمشاهد أيديولوجية وتراث وبيئة، قد تختلف عما للفنان. اذن فما بينهما يوجد الخطاب، وهو العمل الفني، الفنان يلقي خطابه ولنرمز له بـ (س)، أما المشاهد فيسأل عن هذا الخطاب، ولنرمز له بـ (ص). ونلاحظ من دراسة هذا المخطط أن لا تطابق بين الفنان وبين المستقبل أو مستلم الخطاب، اذ أن للفنان خطاباً هو (س)، وللمستقبل خطاباً هو (ص)، لكن (س) و(ص) هما وجهان لنفس العمل الفني، والذي أسميناه (خطابا) بشكل مطلق. ان بين (س) و(ص)، أمراً مشتركاً وهو التفاعل فيما بين (ما عند الفنان) و (ما عند المشاهد). وفيهما أيضا شيء مختلف باعتبار أن الفنان مختلف عن المشاهد، فلهذا ثقافته وفكره وتراثه، ولهذا أيضا بالمقابل بيئته وثقافته وفكره الفني وهو الخطاب، الذي يظل محصلة (س) و(ص) أو محصلة خطاب الفنان وتأويل المشاهد. هذه المحصلة تؤدي إلى جدلية وهي أن هناك خطابا أصبح مستقلا عن الفنان وعن المشاهد، وله كيانه المستقل بعد أن انتهى الفنان من رسمه أو من عمله فأصبح أثرا فنيا مستقلا عنه تماما. ومن هنا تأتي أهمية تفسيره بحرية. ما يراه الناقد برؤيته الخاصة به أو أي مشاهد آخر يؤدي هذا العمل. ان المشاهد اذن يثري الفنان باعتبار أن بينهما علاقة متبادلة. ثم ان هذا الحوار يبقى مستمرا بينهما ويخلق نوعا من الغنى لدى الفنان كما يخلق نوعا من الغنى أيضا لدى المشاهد للتطور. قد يقول البعض أن الفنان عندما يرسم لا يكون ازاء مشاهد يتحاور واياه... مع ان هذا المشاهد موجود، ولكن من داخل الفنان لأنه وهو يرسمه يكون قد افترض مشاهدا سيشاهده، ولأن ما يعمله من عمل فني هو في النهاية خطاب موجه نحو مشاهد. نخلص الى القول بأننا سنرى العلاقة متكاملة كما يلي : –

المبدع، المشاهد، الخطاب. وكما تشاهدون في الرسم البياني، فان الأسهم تتجه في الاتجاهين : أي أن للمبدع أو الفنان علاقة بالمشاهد، كما هي العلاقة بين المبدع، الخطاب أو المشاهد والخطاب، اذن العلاقة تبادلية، بين الأطراف الثلاثة. فكل طرف

يثري الآخر ويجعله عرضة للتغيير. الفنان يمكن أن يتطور من خلال المشاهد، وبمعنى آخر يقترب من الناقد، وكذلك الناقد يمكنه أن يتأثر بالفنان. اذن يوضح لنا النموذج أن الخطاب لم يكن ليتطابق ما بين الفنان والمشاهد لأن الفنان ينتج الخطاب(س)، بينما المشاهد يأوّل هذا الخطاب الى (ص) من جهته، لكن يشترك (س) و(ص) في أنهما وجهان لخطاب واحد وهو العمل الفني، ولوجود أشياء مشتركة بين الفنان والمشاهد. كما أن (س) و (ص) هما خطابان مختلفان باعتبار أن لكل منهما مواصفات لا توجد في الاخر، وهكذا فان الخطاب النهائي فيما بين (س) و (ص) يتم في تفاعلهما الجدلي بين الفنان والمشاهد، ليصبحا في النهاية نصا مستقلا لدى كل منهما، أعني أن له وجوداً مستقلاً بين المبدع والمشاهد. ان هذه العملية التفاعلية تؤثر في المبدع والمشاهد من حيث العلاقة التبادلية الناشئة بينهما عبر الوسيط (العمل الفني)، ليثري كل منهما الآخر. قد يعترض البعض بأن الفنان لا يتأثر خلال ابداعه بالمشاهد، لأن العمل في هذه المرحلة لا يتوسط الاثنين، فنقول بأن لكل فنان مشاهد خاص في عقله الباطن، يحاوره ويحاور النص وصولا بالمبدع الى النص الأمثل الذي يعتقده الفنان. نحن نتحدث اذن عن مشاهد مفترض مرة وعن مشاهد حاضر مرة أخرى، وهذا المشاهد كما نراه هو الناقد لاعتبارات كثيرة، فهو الأقرب للفنان. من هنا تأتي مشروعية الناقد والنقد كبديل لا يلغي الآخر بقدر ما يوسع ويجلي من فضاء الخطاب. واذا كان ناقد الأمس قد اكتفى بمظهر التابع والمفسر لنتاجات المبدع فانه اليوم قد تسلح بأدوات نقدية حديثة وقادرة على التغلغل في بنية الخطاب وفضائه وزمانه. لقد استعان الناقد الحديث بالأساليب العلمية والاجتماعية،خصوصا ميادين البيولوجيا والأنثولوجيا والسيمولوجيا والفينومينولوجيا والاستطيقا الرياضية والجمالية وعلوم الاحصاء. وقد أثبتت الثلاثون سنة الماضية أهمية تطور المناهج النقدية القائمة على هذا التقنين وهذه الأسلبة مما أكسب الخطاب والنص الابداعي تجليات ذهنية وحسية لم يكن بالمقدور إجلاؤها. وإذا كان الإبداع نوعا من ممارسة للحرية فان هذه الحرية تظل أسيرة بشروط المشاهد لأن العمل الفني في النهاية هو خطاب موجه الى مشاهد. وعليه فان النقد الحديث اتجه للمشاهد كي يوسع حدود امكانياته وحدود اختياراته، أي أنه وسع هامش الاحتمال المتاح في العمل الفني وللفنان، وصولا الى اتساع فضائية النص

والخطاب. واذا كان المبدع يقوم بصياغة خطابه فان هذه الصياغة لا تتم دفعة واحدة بل لا بد له من فترات ومحطات يتوقف فيها ويعيد الصياغة والسؤال. انه يقوم بنوع من الصياغة التي تجدد الثبات والحركة، اليقين والشك – التجسيد والامحاء، المحسوس والمجرد. انه ببساطة يقوم بعملية تنقيح مستمرة للاحتمالات الجشطالتية الطابع. والناقد المبدع هو القادر على الامساك بهذه الفترات التي صاغت الخطاب من خلال التحليل والاستقراء والتركيب، لكنه لا يفرط أبدا بالكل مقابل الجزيئات، انه فقط يحلل ويفكك العمل الفني ليس من أجل الهدم بل من أجل اعادة البناء. انه اذن يعتني بالجزيئات؟ وبالكليات كفضاء. بهذه الطريقة يوسع الناقد حدود الإحتمال لأنه يفترض أصلا اتساع حدود المبدع. قد يبدو التوسيع المعطى للمبدع غير مبرر في أحيان كثيرة خصوصا في حالات وجود مبدع هابط المستوى ضيق الأفق، ولكننا لا نتكلم هنا عن هكذا مبدعين وفنانين. نحن نتكلم عن مبدع خاص وناقد خاص، وليس أمامنا الا توسيع حدود الاحتمال لأن ذلك يعطينا نوعا من التكيف الضاغط والازاحة التي تتجه نحو التطوير الابداعي. وهذا المبدع وذلك الناقد لا بد وأن يكونا قادرين على [الحدس]، لأن الحدس شرط ضروري لإنتاج النص البليغ تشكيليا ونقديا.. نحن نتكلم اذن عن مبدع خاص وناقد خاص. وما بين الاثنين يثرى الحوار ويكتسب الفضاء التشكيلي معناه. والحدس هو وحده القادر على فك طلاسم النص وصولا الى بنيته. أما كيف يكتسب المبدع والناقد هذا الحدس فهو ما لا يمكن تعلمه أو اعطاء وصفة جاهزة للوصول اليه، وان كانت الثقافة والتأمل والاستغراق والخبرة شروط أساسية في وجوده. وبالحدس يتم الكشف عن البنية العميقة للنص، وبواسطة هذه البنية يتم البرهنة على وجودها، وعلى صحة الحدس الذي تنبأ بهذا الوجود. ومع ذلك فان اشكالية الابداع تظل عصية ما بين المعنى والمغزى لأن الفهم ضد الشرح، والتفسير ضد النقد. فماذا يفعل الناقد الحديث ضمن هذا الحقل الخطر؟ يبدو أن لا سبيل أمام الناقد الا الاستمرار في البحث والتخطي، عليه أن يتخطى محظورات المبدع ومحظورات الوقوع في تجاوز المشاهد العادي، وهذا التخطي هو الذي يسوّغ وجوده دونما خوف من المبدع أو المشاهد. عليه أن يتخطى الجزئي لصالح الكلي والمعنى لصالح المغزى، وصولا لما أسميناه بـ [البنية العميقة] التي تخفى عن المبدع والمشاهد. أقول ذلك وأنا أرى أن المبدع هو المنتج (للاشارات) والمشاهد معني (بالدلالات)، أما الناقد فمكتشف (للشفرة الابداعية)، التي

تؤلف بنية هذه الاشارات وصولا الى فضائية الخطاب، وأنا أعترف بأن الناقد الذي يعتمد فقط على نظام [الشفرة] لن يفلح في استقصاء الحالة الابداعية. ذلك أن هناك الكثير من الابداعات التي فيها كمية من الفيض ما يفوق بنيتها. ومع ذلك فان دراسة نموذج الشفرة الخاصة ببنيتها يجلي الجوانب الابداعية الفائضة فيها ويثريها. واذا لم يستعمل نظام الشفرة هذه بطريقة ابداعية فانه يصبح عبئا على الخطاب. لذلك على الناقد أن يتقن أساليب القلب والتضاد وهي التي تنتج له الخوض في فضاء العمل وتوزيعه وتوسيعه بشكل مفتوح على كل الاحتمالات التي وجدت أو لم توجد بعد. ها أنا ذا أتقدم في ايضاح العملية النقدية وأحاول أن أنظر وأقنن ولكنني أتحسب وأتوجس في أن تصبح هذه الأدوات نوعا من الحدود التي تحجّر الابداع وتحوله الى عبد لسلطة قامعة لكل من الناقد والمبدع، وانطلاقاً من هذا الفهم فانني مع استمرار النقاد في اتخاذ الأدوات النقدية المختلفة على أن لا تتحول هذه الأدوات الى [سلطة]، بل عليه أن لا يكون أسيرا لأدواته وعليه أن يفكر دائما بعملية التنصيص على النص التشكيلي الذي ينيره ويتفاعل معه، لكنه في نفس الوقت مستقل عنه، هكذا يصبح النقد مجالا لتوسيع الاختيار أمام الفنان والمشاهد، ومن هنا يمتلك مشروعيته الابداعية، وهنا يكون النقد بعيدا عن تقديس نفسه، بعيدا عن التحنيط وصولا الى كل جديد. هنا يتجاوز النقد الفنان والمشاهد ويتخطى السائد ويصبح ابداعيا، هنا يبقى الناقد دائم التحول من الوجود الى البنية، وهكذا يكون القلب الجدلي والتخطي عملية مستمرة نحو المستقبل وهروبا من الاضداد الى جدلياتها الخلاقة.

مراجع البحث

النقد الأدبي الحديث/ د. محمد غنيمي هلال/ دار الثقافة.

مشكلة البنية/ د. زكريا ابراهيم/ مكتبة مصر.

نظرية الأدب/ رينيه ويليك/ ترجمة محيي الدين صبحي.

المعنى الأدبي/ وليم رايت/ ترجمة د. يوسف عزيز.

دراسة الفن/ أرجي وسلنكي/ ترجمة يوسف داود عبد القادر.

المحاضرة الثالثة : –

غسان مفاضلة : دور الناقد في الثقافة التشكيلية

أشكر مؤسسة شومان على اهتمامها بقضايا الفن التشكيلي المختلفة على الساحة المحلية، وأشكر الحضور الكرام. اود أن اشير في البدء الى عنوان الندوة ألا وهو دور الناقد في الثقافة التشكيلية. اعتقد انه من الصعب بمكان الالمام بالأطراف والاحاطة بالعملية النقدية في ظل ولادات صعبة ومستعصية الوضوح في هويتها كما هو الحال بالنسبة للفنون التشكيلية، فكيف بنا ونحن نتحدث عن [النقد] التشكيلي بذاته؟ أود أن أشير أيضا الى ما أشار اليه الأستاذ شاكر وهو أهمية الحوار مع الفنان التشكيلي على غرار حوار جرى مسبقا بيننا. أعتقد أني لم أتناول هذا الموضوع بالتفصيل أو لم ألقِ عليه الاهتمام الكافي لأني أعتقد أن الحوار مع الفنان التشكيلي لا يحتمل تلك الأهمية في اغناء العملية النقدية. فاذا كان له من دور مهم فهو في اغناء واضاءة بعض الجوانب المتعلقة بقضايا الفن التشكيلي. أما دوره في اضاءة العمل التشكيلي فإنه ومن خلال استقلالية العمل لم يعد للفنان أي دور في اضفاء أية أهمية على لوحته اذا أنها تصبح مستقلة عنه تماما. قبل أن أدخل في تحديد طبيعة الخطاب النقدي وتحديد مفهوم العلاقة بين العمل النقدي والعمل الابداعي لا بد من الاشارة الى ارتباطات النقد بالعلوم الانسانية في مختلف ميادينها في المجتمع، فالنقد لا يستطيع أن يكون مفصولا عن علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة. وفي مجتمع كالمجتمع العربي حيث لا تزال هذه العلوم في طور الترجمة، وحيث نحن لا ننتج المعرفة بل نستهلكها فان السؤال الرئيسي والذي علينا أن نطرحه باستمرار هو كيف نستطيع أن نؤسس لنقد جديد في ظل غياب مثل هذه العلوم؟ والأهم من ذلك هو البحث عن الامكانات المتاحة لتشكيل الفكر الفني فقط، أي البحث عن الامكانات والشروط التي تساهم في تطوير الفكر النقدي الذي سيمارس فاعلياته في تحليل المجتمع والسلطة والثقافة والفن وكل أنماط الحياة.

بداية أستطيع القول أن معظم النتاجات النقدية السائدة في الواقع العربي وفي مجال الفنون التشكيلية بالذات هي بمثابة اجتهادات تمارس كظواهر فردية، قائمة على علاقة تبدأ بذوقية العمل الفني، أي أن يقوم اجتهادها على وجود فروق جديدة وحساسية جديدة تجاه الأعمال الفنية. نادراً ما يجد المبدع تعبيره المفهومي عن نفسه

فيحاول دائما أن يجد لغته أو أن يقترب منها، لذلك نجد أن [الخطاب النقدي] لدينا هو خطاب ملتبس من حيث المنطلق في هذا الحوار. سأحاول الاقتراب من طبيعة العلاقة التي تربط بين النص النقدي والعمل الإبداعي من جهة وبينهما وبين طبيعة الانتاج الابداعي والنقدي من جهة أخرى، ففي واقعنا الذي تنتج فيه تلك الأعمال فان النقد التشكيلي على وجه التحديد، مهما كانت ارتباطاته بالعلوم الانسانية، ومهما كانت منهجيته التي ينطلق منها، يظل مرتبطا بشكل أو بآخر بالأعمال التشكيلية ذاتها. يتحرك في فضاءاتها ويتكىء عليها رغم امتلاكه لمقترباته الخاصة والمغيّرة لتلك الأعمال. فاذا كان ادراك الفنان للعلاقات المختلفة في الواقع المعاش فسيمكنه من اختراق ذلك الواقع عاموديا بواسطة عمله الفني. لأن الناقد بانتقاله من واقعه المعاش عميقاً والعمل الفني وفق حركة تفاعلية بندولية، كلية المنشأ وكلية الهدف، يستطيع أن يؤسس انزياحا آخر على علم الفنان. فكما أن العمل الفني يعتبر انزياحا للمعاش واختراقا له فان النص النقدي يمثل أيضا انزياحا للعمل الفني واختراقا له، وهذه المسافة بين الواقع المحيطي واللوحة الفنية هي التي تمنح الناقد تجاوبا ايقاعيا وتحليليا، وتجعله قادراً على اكتشاف وتحديد أنسجة الأعمال الابداعية محللا إياها، نافذا منها بواسطة نصه النقدي الذي من شأنه أن يكشف لنا في العمل الفني عن أنظمة مترابطة من الدلالات، تمكننا من قراءته قراءات احتمالية متنوعة ومختلفة باختلاف منطلقات الرؤية النقدية. ولكن هذا يبقى مرتبطا بطبيعة قراءة وتحليل العمل الفني كموضوع رئيسي للنقد. فمحاولة تحليل العناصر الداخلية للوحة تنطلق من الاقرار بخصوصيتها وعدم احالتها الى ما هو خارج عنها، كأن نسقط عليها منهجا أو رؤية ما، أو نحاول شدها لهذا المنهج أو تلك الرؤية، فاللوحة التشكيلية المبدعة تبقى ذات لغة شديدة التركيز تمتلك القدرة على بث الدلالات البصرية المتعددة، كما أنها لغة شبكية تتداخل فيها النوازع والمؤثرات وتتفاعل خلالها مستويات عديدة كالموروث، الراهن، الخاص، العام... الخ، وتتفاعل هذه المستويات تفاعلا تحويليا وتوليديا، مع خصوصية اللوحة في مدى حركيتها على التحول وعلى انتاج الدلالات. ولا تلتمس هذه الخصوصية خارج حدودها، أيا من اسقاطات خارجة عنها. ومن هنا أستطيع القول ان كل لوحة فنية قابلة للقراءة والتحليل، ولكن الذي يميز اللوحة الفنية المبدعة، والتي امتلكت الشروط التكوينية الخاصة باللغة البصرية هو قدرتها على أن تقدم أكثر من

امكانية للقراءة في علاقات داخلية وطبقاتها المختلفة. والنقطة الأساسية التي ننطلق منها هي ما يتعلق باللوحة، فان لها حالة فنية متميزة، أي كفاعلية بصرية. فاللوحة التشكيلية ليست شعرا وليست اعلاما أو خطابا سياسيا، وهي ليست أيضا صياغة فكرية مستقلة بحد ذاتها، بحيث يمكن تلخيصها أو شرحها أو وصفها بمعزل عن المعطيات الأساسية [للخبرة البصرية]، اذن فالادراك الأساسي للفاعلية التشكيلية هو فاعلية بصرية بالدرجة لأولى، وانطلاقا من هذا الإدراك تنشأ استقلالية اللوحة واستقلالية الخطاب النقدي. فعندما نتأمل اللوحة ونقول أنها [فاعلية بصرية] أولاً بأول فان هناك شيئاً جديداً بالفعل. واذا أخذنا بنظر الاعتبار ما يمكن تسميته بالكتابات النقدية الطاغية الانتشار في واقعنا فانها تتمثل في اتجاهين أو تيارين : الأول يلخص التجربة التي تجسدها اللوحة ويعلن عنها فيصبح التعليق خارجيا وناتجا عن تمثل شخصي مباشر وعلاقته بالعمل قائمة واخبارية. والثاني، وهو أقرب ما يكون الى الاتجاه الانطباعي، فهو الاتجاه الذي يكتفي بوصف الانطباعات عن العمل الفني. أما الآن فعندما يتجه النقد التشكيلي المعاصر الى اعتبار اللوحة الفنية، فاعلية بصرية، وعندما نقر بأن العمل التشكيلي هو وجود موضوعي مستقل فاننا أصبحنا نحدد أنفسنا من حيث المنطلقات بالسبل التي نحاول الاقتراب بها من العمل الفني، لذلك أصبحنا نجد أكثر من قراءة واحدة للوحة اذ نكتشف باستمرار طبقات من العلاقات الموجودة فيها، وفي هذا السياق نشير الى النقاط التالية التي من شأنها أن توجه رؤيتنا في التعامل مع العمل الفني وهي : - أولا، التركيز على العمل الفني كشيء يتم انجازه باستمرار وليس كشيء تم انجازه وانتهى، أي أن اللوحة تملك في داخلها امكانيات غير محدودة لتوليد العلاقات المختلفة، وهذا ما يمنحها قابلية التحويل الى ما لا نهاية. ثانيا، اننا لا نستطيع أن ننظر الى العمل الفني كظاهرة نفعية أو ذات وظائف خارجية تتعدى نسقها الفني. وهكذا نجد أن اللوحة تسوّغ نفسها بنفسها بغض النظر عن الواقع الذي يعتبر كمنطلق أو كمرجع لها، أو عن المشابهة الخارجية التي قد تشير اليها. ثالثا، ان أي عمل فني لا يمكن له أن يترجم الى أية لغة أخرى، فمهما حاولنا تحليل أية لوحة واعادة تركيبها ووصفها، فانها ستبقى تهبنا ذاتها على ما هي كائنة عليه من وضوح وغموض من خلال لغة الإفصاح الخاصة بالفن، ولذلك تكون التفسيرات المتعلقة بها غير متناهية. من هنا يتضح دور النقد، اذ ليس دوره في

اكتشاف العمل الفني كموضوع للدراسة، بل في مقدرته على تغطية العمل الفني الى أقصى درجة ممكنة واعادة تشكيل القواعد والضوابط التي حكمت ذلك العمل. في محصلة هذا المحور أشير الى ضرورة اعادة النظر في معظم القيم النقدية السائدة والتي تقدم لنا باعتبارها أحكاما واتجاهات نقدية، والبدء في البحث عن منهجية جديدة ذات معايير ومفاهيم تنطلق من مبادىء واضحة لقراءة الأعمال التشكيلية، ومن أهداف محددة لتلك القراءة أيضا. وهذا يقودنا بالذات الى اعادة قراءة الأعمال التشكيلية التي أنتجت في محيطنا وتأثرت سلبا بالقراءات النقدية التقليدية وخاصة فيما يتعلق بادراك محتوى العمل الفني بخصوصيته واستقلاليته، ببنياته وعلاقاته المميزة له. وأشير أيضا الى أن معظم الأعمال التشكيلية في ساحتنا المحلية، ان لم يكن أغلبها، في ظل غياب النقد التحليلي، هي موجودة خارج وعيها ودلالاتها وغير واعية لفاعلية علاقاتها ومن ثم فهي غير قادرة على تحرير وتحريك طاقاتها الكامنة باتجاه زخرخة السكون السائد في الواقع الثقافي بشكل عام وصولا الى حالة من الوعي التشكيلي بشكل خاص، ... وشكرا.

مدير الندوة

... نشكر الأستاذ مفاضلة على محاضرته القيمة. كما نود أن نشير الى أهمية احتمالات النقد في التوجه الى النص... ذلك أن طبيعة الخطاب النقدي المعاصر، كما هو من منظور المحاضر، واضح من حيث ارتباطه بمعنى استقلالية النص، وبالتالي فان اشارته في بدء ما تفضل به الى عدم اعطاء الحوار بين الفنان وبين الناقد أهمية كبيرة في تقاليدنا النقدية الراهنة، أمر واضح بالطبع وأنا أؤيده في مثل هذا الرأي، لكن (الحوار فضلاً عن ذلك) سوف يساعد على فهم النص (الأثر الفني)، وبالتالي، النص أو طبيعة الخطاب عند الفنان من خلال المقروء. فللحوار أهميته في النقد ولكن اذا اتخذ منه وسيلة للاهتمام بالفنان فانه حوار فاشل في هذه الحالة.

شكرا لما تفضل به الأساتذة الثلاثة... الآن يأتي الدور للحضور الكرام فليتفضل الجمهور بابداء رأيه.

الحوار

حسين دعسة

في البداية، شكرا للأستاذ شاكر حسن آل سعيد على أنه وضع محور دور

الناقد في الثقافة التشكيلية موضع الاهتمام في هذه الندوة، لكن المتأمل لهذا العنوان يجد أن المفروض من زملائنا تقديم رؤية حول أهمية [الناقد] في الثقافة التشكيلية بشكل عام، بمعنى عدم تخصيص بلد ما أو حركة نقدية ما في مكان ما، في حين كان الزملاء، مفاضلة وشمعون وأبو زريق يصبون اهتمامهم على الثقافة التشكيلية في الأردن. وقد سيطر ذلك سيطرة تامة على أوراقهم بحيث أنهم لم يستطيعوا أن يخرجوا من هذه الدائرة. وأنا أقول : – كان يمكن أن يضاف الى العنوان دور النقاد في الثقافة التشكيلية في الأردن، واشكاليات النقد المعاصر... عموما بعد استماعي لهذه الأوراق الثلاث أجد أن ثمة مسألة مهمة تراودني للافصاح عنها. يبدو أن مجلة الناقد التي تصدر في لندن ويشرف عليها الأستاذ رياض نجيب الريس هي أكثر المجلات أو الدوريات العربية التي فتحت مجال البحث في زاوية ناقد ومنقود، ربما نقرأها نحن جميعاً أو نطلع عليها ونعجب للآراء المنفتحة جدا التي تنشر فيها ، الا أنها لا تمس واقعنا للأسف الشديد، فنادرا ما نجد من سيقول «هيه، هذا لا يستأهل» .. عبر تاريخنا التشكيلي، ... فلان كتب عن فلان، وهذا الأخير كان سيصرح «ايه.. لن أرد عليه، انه لا يستأهل». هذا ما حصل على الساحة الأردنية وهذا ما جعل حركة الثقافة التشكيلية في الأردن، دائما متقدمة ودائما متراجعة.. متقدمة بالكم، ومتراجعة بالكيف وبالطريقة التي كان يمكن أن يناقش فيها الفنان والناقد. ومعظم الزملاء الذين كتبوا في مجال النقد التشكيلي هم فنانون من أمثال : محمد أبو زريق، عبد الرؤوف شمعون، غسان مفاضلة، محمود عيسى، المرحوم رباح، ... الخ، فاذا استعرضنا مجمل الأسماء فكلهم رسامون، أسماء قليلة جدا خارج الحركة التشكيلية، كتبت، لكن كتاباتها بقيت قاصرة وغير مواكبة لعدة أسباب، فالثقافة الجمالية ربما يسيطر عليها الفنان التشكيلي في الأردن، وربما لأسباب أخرى، اذا استعرضنا أسماء من خارج الحركة التشكيلية يمارسها آخرون، لنأخذ مثلا اسم الأستاذ حسان أبو غنيمة، فلربما جوبهت في أكثر من صعيد كتاباته لأنها كتابات مغلقة، كتابات فيها مواجهة للواقع التشكيلي. عموما فان هناك مسألة البحث عن أسلوبية أو خطابية جديدة أو إعادة قراءة النص في اللوحة التشكيلية، وهو ما اتفق عليه زملائي الثلاثة تقريبا، لكن بصيغ مختلفة. لكن المسألة تحتاج منا الى مواجهة أكثر من مجرد كتابات. بمعنى لماذا لا ندعو الى ندوة أو الى مؤتمر متخصص في واقع الثقافة التشكيلية في الأردن نناقش

فيها الحالة؟ وذلك لأن الواقع الحقيقي لها هو ليس ما نريد أو ما يريد الجميع، بل هو أمر أكثر من ذلك. (أرجو أن يعذرني زملائي الثلاثة اذا خصصت القول عن واقعنا في الحركة التشكيلية). الفنان يكتب في الصحف ما يريد، أي فنان يستطيع أن يزود الصحيفة الأردنية بأنه فنان ولد في المكان الفلاني، تعلم في المكان الفلاني، حاز على الجوائز الفلانية. شارك في المهرجان الفلاني،... اذا كان هذا هو الصحيح فيما ينشر، وإذا كان خطأ فقد ضاعت الحقيقة، ولا أحد يراجع ولا أحد يحاسب.. اضافة الى ذلك فان المساحات المطروحة في صحافتنا المحلية، حتى في المجلات التي تصدر في الأردن أو تصدر على المستوى الرسمي في النشرات والدوريات هي مساحات قاصرة جداً وهي أوعية ثقافية لا يمكن أن تعطي النقد التحليلي الذي يطالب فيه الزملاء، فرصة أو مجالاً، وأنا متأكد من أن دراسات كل من الزميل عبد الرؤوف شمعون والزميل محمد أبو زريق هي من الدراسات المنشورة خارج الأردن، وربما قليل جدا منا يعرف أن محمد أبو زريق كان قد نشر دراسة تحليلية عن لوحة لفنان أردني في سوريا أي في بلد لا يعرفون فيه لا الفنان الأردني ولا لوحته.. خلاصة الكلام وأرجو أن لا أطيل في هذا التعقيب أنه يجب أن نتبنى دورنا بشكل صريح لمواجهة واقعنا التشكيلي. ان ندين لأسماء بمسمياتها. أنا لا أريد من أي انسان أن يؤرخ للحركة التشكيلية وهذا حصل عندنا في الأردن (ولا داعي لذكر الأسماء). ان مجموعة من الزملاء كتبت بأسماء مستعارة ثم رجعت وازاحت هذه الأسماء المستعارة في دوريات وفي كتب نشرت فهل يجوز ذلك... شكرا.

شاكر حسن :

نشكر الأستاذ دعسة لمساهمته في هذه الندوة من خلال هذا التعقيب ولكننا مسبقا نشير الى أن الخوض في مخاضة نقد النقد من خلال هذه الندوات يأتي فيما بعد. نحن الآن نثبت القيم الأساسية، الأولية، لمفاهيم النقد وكذلك نشير الى امكانية المساهمة بنقد محلي فعلي، وبالتالي يأتي دور عمل ندوة واسعة حول هذا الموضوع. أترك الآن المجال لمن يريد التعليق.

عبد الرؤوف شمعون :

شكرا لأخي دعسة على مشاركته معنا، وهو بالطبع يعرف أكثر مما أعرف بأن

هناك فارقاً واضحاً بين ما يمكن أن نسميه نقداً وما يمكن أن نسميه تعليقاً، ونضيف : تعليقاً صحفياً. للأسف فان هذا المزج أو الربط التعسفي بين المفهومين، قائم في الأردن، وما قلته وقاله الزملاء، لا يدور تخصيصا على ما يدور في الساحة الأردنية من نقد، إنما أيضا له علاقة بمجمل فهمنا للفن المعاصر والنقد المعاصر والتداخلات الجمة بين الأساليب المختلفة الى آخر ذلك. ما أريد فقط أن أقوله وليتحملني أخي دعسه، بأنه لا بد من التأكيد مرة ثانية على الفصل ما بين التعليق الصحفي وامكانية تطوير لغة نقدية، وهو يعرف أن كثيرا من المحاولات النقدية أجهضت، وكثير من الأخوة الذين كتبوا كان قد أسيء لهم، أكثر مما أسيء فهمهم. وحتى على صفحات الجرائد، هناك سوء فهم، وهو يدور أيضا في الحوارات الخاصة أو العامة مثل هذا اللقاء... سوء الفهم مسيطر تماما على مجمل النقد أو الفن التشكيلي أو اللغة التي تسود لغة الخطاب التي استخدمها أخي أبو زريق.

محمد أبو زريق

في الواقع أنا لم أجد في رأي الأخ سؤالا محددا، إنما أشار فقط الى ظاهرتين أحب أن أعلق عليهما، الظاهرة الأولى وهي لا أحد يرد على أحد. بمعنى أن الواحد يكتب ما يريد ويتوقع من الفنان أن يحاوره. وبالطبع هناك اشكاليات كثيرة أخرى ضمن هذا الموضوع، ليس الفنان هو السبب، فأحيانا ما تكون الجريدة نفسها هي السبب، ويصادف أحيانا أن تكون المقالة المراد نشرها طويلة فيهمل نشرها أيضا. أشار أيضا الى قضية الكتابة المستعارة، وهذه حدثت مرة أو مرتين، وهي ظاهرة لا تستحق التعليق عليها. أنا أكتب باسم مستعار مرة أو مرتين مثلا، وأعترف بأني كتبت باسم (ناصر ابراهيم) واذا كنت تريد أن تؤرخ للحركة الفنية فاعتبر ناصر ابراهيم، هو نفسه محمد أبو زريق، واذا كان الاتهام موجها لي، ببساطة فأنا لم أقترف أي ذنب أو جريمة في مثل هذه المسألة... شكرا.

محمد أبو زريق أيضاً :

أود أن أشير الى مجموعة نقاط، تقف أمام الناقد حتى يكون دائما حاضرا في الصحف والمجلات وعند القراء. أولى هذه الملاحظات هي عدم اتساع الصفحة الموجودة في الجريدة أو حتى في المجلات لمثل هذه الدراسات النقدية، ثانيا عدم وجود مسؤولين ثقافيين مستلمين للصفحات الثقافية، وعلاقتهم بالأساس هي مع الأدب

وليس لهم علاقة مع الفن التشكيلي، ومن هنا فمن المحتمل أنهم لا يفهمون لغة النقد التشكيلي كما يجب، ثم أن الصحف المحلية غير ملونة في الغالب وهذا شيء مجحف بالنسبة لناقد يتحدث عن اللون وعن الشكل. وثمة من الفنانين من يعارض كل من يكتب عنه الا بعد أن يطلع على ما سوف يكتب عنه مسبقا وهذا ما ينسف مستوى النقد.

س : يبدو لي أن ثمة عنصرا مهماً جداً غائباً ولم يتحدث فيه لا الحاضرون ولا الأخوة.. وهو الحكم على العمل الفني ومن هو الذي يحكم عليه؟... انه الجمهور المثقف بالطبع، وغياب الجمهور المثقف يؤدي الى وجود اشكال من التي يدور حولها الحديث، أي وجود صحافة غير ملتزمة، تنشر بشكل مزاجي. ان عدم وجود الجمهور المثقف من وجهة نظري، هو الذي يؤدي الى هذا التسيب، ليس فقط في واقع الفن التشكيلي بل في واقعنا الثقافي كله. أنا عندما أذهب الى المدينة أرى عشرات الآلاف يحضرون مباراة كرة القدم ثم يعلق عن محاضرة عن الفن التشكيلي لا يحضرها الا عشرون أو ثلاثون شخصاً، فانا اذن أعزو تردي موقف الناقد الى غياب الثقافة التشكيلية.. فالمسألة هي عدم وجود جمهور مثقف فمن المسؤول عن ذلك؟ لدي سؤال للأخ غسان مفاضلة، فقد تحدث في المسألة الآتية، قال : - نحن لا ننتج المعرفة بل ما زلنا مستهلكين لها، وما زلنا في طور الترجمة، وتحدث بأنه على الفنان أو الناقد وحتى الجمهور المثقف، أن يعي العلوم الانسانية، علم الاجتماع، الفلسفة، علم النفس، اللغة. ثم أشار الى أنها تصلنا عن طريق الترجمة فهي صدى للفكر الغربي. فهل المدارس التشكيلية التي نتحدث عنها الان مدارس قومية، مدارس وطنية أم أنها في النهاية تقل عنها. أليست صدى لمدارس غربية بدورها؟

شاكر حسن :

قبل أن يتفضل الأستاذ مفاضلة بالإجابة، أود أن أعلق ببساطة على السؤال، وهو أننا الآن نتطلع الى ثقافة عالمية، بمعنى أنها لا محلية ولا غربية، أو أن تكون هذه الثقافة العالمية تتضمن الموقف المحلي والغربي على السواء، المهم هو هويتها العالمية. ان لهذه الثقافة بالضرورة ما يمثل الفكر الغربي والعكس أيضا صحيح. فالثقافة العالمية قد استفادت من التراث المحلي. علم الآثار فتح نافذة، لا يمكن أن تغلق بتاتا. حينما كان الفنان الأوروبي يعتقد أن الفن الكلاسيكي (الفن اليوناني والروماني) هو مصدر ومرجع الإبداع الفني في العالم أجمع، وبموجبه حدث ما حدث في بداية عصر

النهضة من تجليات جديدة فسرعان ما خاب ظنه، وذلك حينما اكتشف هذا الفنان الأوروبي علم الآثار فبدأ يستلهم آثار دول العالم الثالث وينسج على منوالها ويستخرج منها أشياء جديدة، وكذلك كان دورنا أيضا ازاء الفن الأوروبي أو ازاء فنوننا المحلية، نحن اذن نشترك واياهم في عطاء عالمي بالأساس، ولكن علينا أن نصل المستوى العالمي في انجازنا قبل ذلك.

غسان مفاضلة : -

أود أن أشير أولا الى ما طرحه المتسائل عن وجود حكم أو عدم وجود جمهور مثقف أو واعٍ تشكيلياً، فأقول بأن عدم وجود جمهور واعٍ تشكيليا، ليس مشكلة الفنان التشكيلي، ولا هو أيضا مشكلة الناقد التشكيلي. إنه مسؤولية المؤسسات الرسمية التي لم ترتقِ، أو تؤهل نفسها عبر مؤسساتها المختلفة للإرتقاء بمستوى الفنون التشكيلية كنوع من تربية الذائقة الجمالية، سواء عبر المدارس أو عبر المؤسسات الاعلامية أو الاجتماعية المختلفة، وهذه تبقى مهمة تتظافر فيها جهود مختلفة، سواء كمؤسسات رسمية أو مؤسسات خاصة، ويتحمل الفنان جزءاً من هذا العبء. أشير أيضا الى طغيان الكلمة في الثقافة العربية النصية التقليدية أكثر من طغيان سيادة الأشكال أو الرؤية البصرية. نحن مجتمع متلق خطابي، بمعنى مجتمع يقرأ ويسمع ولم يتعود أن ينمي ذائقته البصرية، وهذه كما أشرنا هي التي كانت قد أسهمت فيها مؤسسات عديدة في تكريس ما يسمى بالأمية البصرية. فيما عدا توسع الأفق أو الكم الهائل في المعارض التي شهدتها ساحتنا المحلية بالذات خلال الأعوام القليلة الماضية، فبرأيي أنها ساعدت في إرباك وصعوبة تمييز المتلقي العادي للفن الجيد الذي يرتقي الى مستوى جيد في تشكيلاته وفي معطياته البصرية، عن الفن الذي يسهم في ارباك أية ذائقة بصرية عند المتلقي. أما كوننا مجتمعا يتلقى العلوم الإنسانية مترجمة أو يحاول أن يخلق توليفة من معطيات ثقافة الآخر، فهذه حقيقة ملموسة خاصة في الجامعات العربية، أما فيما يتعلق بالفن التشكيلي فهو ليس فنا مقتصرا على قطر بعينه، فهو فن انساني. ولكن الأهم من هذا كله مقدرتنا على توظيف هذه المعطيات أو المدارس التشكيلية بحيث نضفي عليها خصوصيتنا،فهذا ما نفتقر له في العلوم الانسانية من حيث كوننا مترجمين، فنحن نفتقر الى العديد من الترجمات أو إلى اعادة تأويل هذه الترجمات، أما في الفن التشكيلي فأعتقد أن حساسية الفنان بالفن هي التي تؤهله للبحث عن الأصالة في فنه واضفائه النزعة الخاصة عليه.

الوحدة بين الفنون

حاتم الصكر

تقديـــم

الغاية من هذه المحاضرة هي رصد العلاقة بين الفنون ذات المبنى الواحد كالفنون التشكيلية وبين الفنون قاطبة، ومن أجل توضيح معنى التنافذ بين هذه القنوات المتنوعة والتي تستهدف الجمال كهدف أساسي لها في بنية العمل الفني. أقدم لكم الأستاذ حاتم محمد الصكر، وهو غني عن التعريف. انه أديب وناقد معروف بكتاباته، كما أن له أهمية خاصة أيضا، ففي مطلع هذا العام كان للأستاذ حاتم اليد الطولى في ندوة الثلاثاء وكنا قد أنجزناها في بغداد. وأنا أقول ذلك تعريفا بأهميته في تلك الانطلاقة الجديدة للفكر الفني العربي المعاصر في العراق. أنجزت ندوة الثلاثاء في أواخر السنة الماضية ١٩٩٢ واستغرقت حوالي الشهر والنصف. كما ساهم فيها العديد من الأدباء والفنانين العراقيين الطليعيين.

والأستاذ حاتم محمد الصكر حاصل على بكالوريوس آداب لغة عربية، وكان قد مارس تدريس اللغة العربية في المدارس الثانوية. ومنذ مطلع الثمانينات تسلم في وزارة الاعلام والثقافة وظيفة الاشراف اللغوي على مطبوعات دار ثقافة الأطفال، ثم سكرتارية تحرير مجلة (الأقلام) عام ٨٤، وهي مجلة متخصصة بالأدب الحديث، ثم مديرا لتحريرها ثم رئيسا لتحرير مجلة (الطليعة الأدبية) التي تعنى بأدب الشباب والتي توقفت بسبب العدوان على العراق ونشوب الحرب العراقية الايرانية، وهو الآن يعمل، ومنذ مطلع عام ١٩٩٢، رئيسا لتحرير مجلة الأقلام التي عادت للصدور مرة كل شهرين.

أصدر ديوانين شعريين في أواسط السبعينات، وأربعة كتب نقدية هي: (الأصابع في موقد الشعر، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة) عام ١٩٨٦، (مواجهات الصوت القادم، دراسات في شعر الشباب ومختارات شعرية) عام ١٩٨٦، (الشعر والتوصيل، حول مشكلات التوصيل والاتصال في الشعر خاصة) عام ١٩٨٨ . ثم (البئر والعسل، قراءات معاصرة في نصوص تراثية) عام ١٩٩٣ . اضافة الى عدد من الدراسات في المجلات الأدبية، العراقية والعربية. وأخيراً فهو عضو في اتحاد الأدباء في العراق.

التمهيد للمحاضرة

في البداية أقول: يظل الشكل والأسلوب ملتقى كل من الفنان والعالم، أو الجزء بالكل والذات بالموضوع. فهو المحور الأساسي في تنوع الأجناس الفنية لكل الفنون، لا سيما اذا كان الجمال أو مدى التناسق بين أجزاء النظام الفني هو الاطار العام لهذا الالتقاء. ولأن كلا من الفنون المحكية أو المدونة، والفنون المكانية، أي التي تتخذ من الأبعاد وسطاً لها تشترك في كونها مفاصل لالتقاء الفنان بالعالم (أو بالأحرى الانسان بالبيئة)، فان اكتشاف حلقة الوصل بين الفنون توجد في مثل هذا المفصل. ان ما تعرف به الفنون المكانية عادة هو أنها تعتمد على مبدأ التمثيل Representation، بواسطة رسم المرئيات وبواسطة الأبعاد، فالتمثيل ينسجم ومبدأ الجشطالت أو الادراك الكلي للأثر الفني، في حين أن الفنون اللغوية تبحث عن العلاقة بين الدوال والدلالة أو التكوين الماثل ما بين الأبجديات والمعاني، تلك التي تحتكم لذهن القارىء أو السامع. من هنا فان التقاط الصلة بين كل من الفنون التشكيلية والفنون اللغوية، يكمن في مدى الانسجام بين الموقفين التمثيلي واللغوي، أو الألسني. وباختصار فان احلال (الخطاب التمثيلي) محل (الخطاب اللغوي) في الفنون الأدبية يقابله في الفنون التشكيلية مبدأ (احلال الخطاب اللغوي) محل (الخطاب التمثيلي). ومن هنا يعتبر ظهور كل من الشعر الكونكريتي مثلا (الشعر المدون بشكل أشكال مرسومة من خلال تصنيف الحروف والكلمات) والفنون المستلهمة للحروف، بمثابة نقطة تنافذ بين الاثنين، فما زلنا عند مبدأ التقاء الانسان بالعالم من خلال الأثر. ذلك لأن كل الاستعارات الواردة بصدد اللوحة الفنية والقصيدة الشعرية تستطيع أن تنهل من هذا المنهل الانساني وهو ما سوف يمثل لنا موقع الانسان من العالم. الانسان الذي يختزل الى أصبع أو أنملة بل والى الحجيرة، والقصيدة التي سوف تختزل الى حرف واحد أو نقطة من حيث علاقتها بالمحيط، ذلك أن (فلسفة تكوين الأثر) في كل من الرسم والشعر تظل هي المعطى الجمالي الأساس لتكوين العلاقة بين الجنسين الفنيين. من هنا فنحن عند مدخل مهم في توضيح العلاقة بينهما. فان مثل هذا (المنهج الاختزالي) سيوصلنا الى نقطة يتجاوب فيها كلا الجنسين لأن الاكتفاء بأصغر وحدة تمثيلية أو تدوينية وربما محكية أيضا يستطيع أن يلغي الفوارق بين الفنون. فالى أي حد اذن يصبح دور المشاهد أو السامع أو القارىء متطابقا في استيعاب هذا التنافذ الذي يكتفي بمجرد البرزخ

الموصل بين الكيانين مع المؤلف؟ ولنعرض القضية كما يلي:- ترى اذا كنت في سفرة الى ضاحية المدينة، الى بستان أو حقل، ووقفت عند شجرة وارفة تحت ظلها الظليل، مستمعا الى خرير جدول من الماء فهل باستطاعتي أن أدرك مدى التناغم السمعي البصري معا بين خرير الماء وألوانه الشفافة والمتنوعة أو بين خضرة المرج وملمس هبوب الأنسام على البشرة الا حينما أحاول أن أتأمل هذا التواشج بين ما يسمع وما ينظر اليه من خلال ذاتي وفي نفس الوقت؟ وهذا مثال آخر، ففي لمحة من وراء النافذة لمشهد شجرة كالبتوس وارفة بخضرتها المتنوعة وما وراءها السماء ذات الزرقة الباهتة، فهل أستطيع أن أستوعب كل هذه الشريحة التشكيلية التي تؤطرها النافذة وهي غنية بحركة الأغصان ذات الايقاع السينمائي الحيوي اذا أنا لم أتحسس بوجود المنظر السمعي والبصري معا؟ ان دعوى التنافذ أو التقاطع بين الفنون هو جوهر الوحدة، لا بين فن واحد بواسطة دواله كالفن السينمائي مثلا، وهو ما يمثل لنا (خطابا فنيا شموليا)، ولكن بما يتعلق بموقف المتلقي أو المؤول لخطاب الفنان، بل المدلي بخطابه الجديد من خلال عملية التنصيص تلك التي يعيشها وهو يتنقل ما بين قيم فنية متنوعة

هنا اذن يتضح لنا الدور الأساسي الذي يضطلع به أي (متأمل) لفن لغوي أهّل لأن يحتوي على نقاط وصل تشكيلية أو بالعكس. ان ما نستطيع أن نحصيه من مواقف تنصيصية في هذا المجال لا تطال بالطبع هذا الموقف الأخير بالذات، وذلك حينما تكتفي باستعارات أو علاقات مرجعية تتنوع ما بين التناص الهامشي والتناص الصريح وبشكل يأخذ بنظر الاعتبار مبدأ الترابط بين كل الفنون.

المحاضرة

حاتم الصكر:

مساء الخير أيها الأصدقاء من الشعراء والفنانين وجمهورهم الشعري والتشكيلي. لعل جلستنا هذه ترمز الى الهم الأساسي لهذه الأطروحة المتواضعة التي سألقيها عليكم، ولقد أشار الأستاذ شاكر حسن، في ثنايا حديثه، الى تجمع نظري بسيط حاولنا أن نقيم من خلاله جلسات مشتركة لفنانين ومهتمين بالأدب، بشكل عام، بأجناسه المختلفة، في ندوة الثلاثاء ولقد استمرت لفترة وجيزة. ان هذا الوجود العلني الآن المرمز كما قلت، يشير الى هم داخلي، يتملكنا نحن المهتمين بالفنون عامة الى أن نرى في الحدود والأسوار الموضوعة بين هذه الأجناس جزءا من (الدفاع الغريزي) لهذه

الأجناس عن نفسها. بمعنى أن هناك من يحسب أن (الشعرية) في الشعرية، بمعنى نظمه. (أنا أستعمل الشعرية حيث ما وردت بمعنى النظم الداخلية التي تجعل هذا الكلام شعرا، كما التشكيلي، بمعنى الاستجابة لعناصرالعمل التشكيلي من خط ولون وسطح.. الخ)، أقول: كما هي محددة بأسوار أي دخول أو تنافذ، بين كل منهما والآخر يخل بقوانين ذلك النوع. وهذا الهم اللا أجناسي ان صح التعبير، أو النزوع لهدم التجنيس الشديد، هو أيضا احدى مهمات الحداثة العربية في الكتابة والفن على حد سواء. اذ طالما بقينا أسرى الأجناس الأدبية فسنكرر خطوات التحديث الممكنة دون انفتاح على هذه الفنون التي أثبتت أنها، طالما ان جوهرها الابداعي واحد، وطالما ان عملها على حقل روحي تعبيري واحد، فهي متواشجة ومتفاعلة ومتنافذة أيضا، بمعنى عملها المشترك أخذا وعطاء. والشعر كما نعلم جميعا هو فن زماني، بمعنى أن الصوت فيه (بالمناسبة، الصوت حتى ان لم يكن ملقى، أي تلفظ الصوت بالكلمة، سواء، كانت منغمة بتفعيلة، فيها مد صوتي معين، وصمت، أو الكتابة الشعرية غير الملبية لقوانين الوزن، وأيضا تعتمد على ضغط على حروف معينة)، فهي استجابة لزمان بفواصل وسكنات. فيما تركن اللوحة على جدارها أو مستندة إلى قماشتها لتعبير مكاني صرف، فهي ذات علاقات تتيحها السطوح وتثبت في المكان، بمعنى أنها تقيم العلاقات الداخلية كعناصر من لون وضوء وخط وسطح وعمق وتستند الى علاقات المكان المتاحة. فما الذي يمكن أن يربط فن زمن يحن الى المطلق، بفن مكاني يثيره الحس والادراك البصري بالدرجة الأولى؟ هذه العلاقة مرصودة ليس بداعي الحداثة اليوم، حداثة قرننا، وانما هي مرصودة عند اليونان والرومان القدامى. ولنقرأ بسرعة، (سيمونيدس): (ان الشعر رسم ناطق، فيما الرسم شعر صامت) و (هوارس) في توسيع وتمديد للعبارة يقول: (كما يكون الرسم يكون الشعر) أو (الشعر هو التصوير في ترجمة أخرى لكتابة فن الشعر). ان خطورة القول بهذه العلاقة تظل كامنة في ما يمكن أن نعنيه من هدم حدود الأجناس أو فتحها على بعضها، وقد أفلح الرسامون من جانبهم في تأكيد هذه المسألة، وقد تحدث الأستاذ شاكر قبل قليل بمضمون ذلك. وهذا (دافنشي) يقول (الرسم شعر يرى ولا يسمع، والشعر رسم يسمع ولا يرى)، بشرط أن لا تأخذنا الحماسة التي جعلت بودلير مثلا يقول:- (ان الفنون يمكن أن يكون بعضها بديل بعض). النية اذن ليست استبدال فن بآخر، أي لا يمكن أن تقول القصيدة في محصلتها ما تقوله اللوحة قطعا، والا لكان وجود واحدة منها كافية للتعبير الانساني

العرب بدورهم أدركوا هذه الصفة فرأى الجاحظ أن الشعر في كلمة مشهورة في كتاب الحيوان (حزب فن التصوير)، كما جسد الفنانون ذلك عمليا، ولعل أقدم محاولة تعرفونها هي تلك التي أنجزها الواسطي يحيى بن محمود، محاولا أن يرسم مقامات الحريري، فاذا ما رأينا شريحة واحدة من مقامات الحريري سنجد أن الاستعانة تحتفظ بالأجناس. يعني أن الواسطي يحاول أن تكون استعانته تابعة للتشكيلي، (وهذا بالنسبة للمحاضرة سيكون النوع الأول من الاستعانات).

[يعرض المحاضر هنا أحد السلايدات للواسطي وهي من مواضيع مقامات الحريري]، وهذا واحد من رسوم يحيى الواسطي، التي صاحبت نسخ مخطوطة من المقامات. وأريد أن أثبت هنا أنها تلي النص، وتصاحبه. فبطل المقامات يمتهن عدة مهن كما نعلم، ففي بعضها يذهب الى الحج أو يجلس في مجالس العلماء والفقهاء. ولرسامي اليوم بالطبع الكثير من الاعتراضات على المنظور قياسا الى الواقع الأدبي، والألوان والتناسب والتضاد الذي بينها على ما يرام ولكن كمحصلة، فان الادبي كمقامات، كمرجع، متمثل في التشكيلي، مع بقاء صنف كل منهما على حدة. ولكن هذا الصنف من العلاقات يطرح كذلك اليوم عند استعانة الشعري بالتشكيلي مع بعض التحفظات، لأنه يبقي الصنف منعزلا، والاستفادة مرجعية فقط، أي كأنه يشير الى عمل أو أثر. فهذا النوع من المصاحبة، الذي تستطيع صحف اليوم أن تحييه بواسطة الرسوم المصاحبة للقصائد مثلا، ولو يظل فيها شيء من التجريد الذي ينقل الموضوع من حرفيته الى فضائه التشكيلي، لكن هذه الاستعانات القديمة، تظل هي المرجع الذي يضغط على الفنان التشكيلي. بيد أن تقابل هذه الأشياء، هي محاولات من الشعراء أنفسهم لصنع ما يمكن أن أسميه (الصورة)، أو تشكلات صورية داخل قصائدهم. ان كتب الأدب العربي تحتفظ لنا جميعا كما تعلمون بصورة شعرية، وهي نوع ثانٍ من الاستخدام اللا – أجناسي، أي أنها محاولة من الشاعر لأن يستخدم مخيلته، ويثبّت المكان الصوري في ذهن المستمع. وكم تبدو هذه المهمة شاقة، بالنسبة لمجتمع شفاهي، فامرؤ القيس في معلقته مثلا، يصف حصانه وصفاً، أشك أن متلقيه قد يتمكن من تمثل صورته اذا لم يصنع لها مخططا أو (سكيج) باصطلاح الرسامين:

«مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من علِ»

هذه السرعة في الهجوم أو الاقبال ويقابلها أيضا لمضاعفة هذه السرعة تقريب

الأرجل مرة ثانية الى الخلف ثم الانطلاق، هذه الصورة المتزامنة التي لا يستطيع (المحمول الدلالي) للشعر أن يوصله بواسطة الكلمات المجردة الى السامع أو القارىء هو من بواكير استخدام الشعر الصوري أو شعر الصورة أو الصور المثبتة مكانيا في مخيلة القارىء.

نحن نسرع قليلا لكي نصل الى العصر العباسي في حديثنا، والى شاعر لا بد أن يدرس تشكيلياً وهو ابن الرومي. اذ يمكننا أن نشبه ابن الرومي هذا بشاعر كاريكاتيري، برسام كاريكاتيري، وذلك لشغله المفرط في نوعيته وفي كميته حتى لرسام نماذج انسانية. فتجد عنده الأحدب والأصلع مكررا في أكثر من مرة وتجد عنده انحياز ووصف يده.. الخ. وأي مطالعة بسيطة لهذه النماذج سوف توصلنا الى الفضاء الصوري في شعر ابن الرومي، ولكننا لا نزال عند الحلقة الثانية من الاستعانات بين التشكيلي والشعري، فالأحدب مثلا كما يقول ابن الرومي:

قصرت أخادعه وغار قذاله   فكأنه متربص أن يصفعا

هذا التربص للصفع، أي لم الأكتاف بحركة خائفة هي تجسيدية أو تمثيلية. وايضاح للصورة في البيت الثاني كيف يضطر الرسام الى تكثيف الخط نفسه وزيادة حدته لأنه نهاية شكل:

فكأنما صفعت قفاه مرة   وأحس ثانية لها فتجمعا

لقد أحس ابن الرومي بهذه الحركية التي في الصورة ولكن الكلمات المجردة التي تؤلف لنا فضاء بلاغيا، تشبيهه كذا، لا يمكنها أن توصلها الينا، لذلك اضطر الى رسم أحدبه بهذا الشكل. عنده أيضا منظر، يشبه المناظر الطبيعية المرسومة اليوم، محاولة لرصد الطبيعة على الطبيعة دون تدخل الانسان، فكأنه رسم موضوعي باصطلاحات نقاد الفن التشكيلي اليوم. وهو يستعين هنا بأدوات التشبيه والمشبه والمشبه به، ولكن تلقي السمع لمثل هذه الصورة لا يستوفيها حقها في الشعر دونما تصوير لها. على أي حال فسنقرأها محاولين بهذه المعالجة البسيطة أن نثبت بأن من الصورة الشعرية ما لا يصل بمجرد القراءة العابرة أو الإلقاء. ومن الأمثلة هذان البيتان الشعريان:

كأن خبو الشمس عند غروبها   وقد جعلت في مجنح الليل تمرض

ويأتي الخبر في الصورة الثانية :

تخاوص عين بين أجفانها الكرى   يرنّق فيها النوم ثم يغمض

الشمس توصف عادة بأنها مريضة عند غروبها، ولهذا يرمز لها الشاعر بالاصفرار أو (بالصفار) دائما وهذا موجود الى حد ما في الشعر الحديث. ولدينا نصوص أخرى سنقرأها فيما بعد فان اصفرار الشمس هو اللون الغالب عليها. ابن الرومي يدرك أنها في سبيلها الى الغروب، فكأنها تعني النهاية. وهذا باعتقادي موجود في الفكر المصري القديم، فالهرم دائما يستقبل الغروب بالموت، علامة على أن الغياب، غياب الشمس، هو نهاية يوم. أي أنها ترميز لنهاية الحياة، فهبوطها يرمز له دائما بالمرض كما في البيت الشعري التالي:-

نزلت تجر الى الغروب ذيولا   صفراء تشبه عاشقاً مقبولا

أي فيها الضعف والانكسار الذي يلون وجه العاشق. وهذا البيت الأخير يشبهه أحد النقاد المحدثين بتمثال لرودان، النحات الشهير، فيقول فيه:

وأما يد البصري في كل صفحة   فاقلع من سيل واغرف من رفش

هذه التجسيدية في حجم اليد وضخامتها، هي كاريكاتيرية، بمعنى اسناد صفات أكبر من الموجود للموصوف شعريا، ولكن من قال بأن الرسام ينقل أبعادا حقيقية؟ هنا تحضرني مقولة (ماتيس) الرسام المشهور، لامرأة دخلت مرسمه فقالت له: ان ذراع هذه المرأة (مشيرة الى بورتريه رسم فيه امرأة) المرسومة أطول من الحقيقة، فقال لها (يا سيدتي ان هذه صورة وليست امرأة). إجابة بسيطة، أراد منها الفنان أن ينبه المتلقي الى أن ما يراه انما هو تمثيل لامرأة وليس امرأة. وهنا أيضا من حق ابن الرومي أن يمضي في فضاء صورته ليعرض لنا يدا مجسمة كبيرة: صورة الخباز عنده، وان كانت مدرسية ومعروفة لديكم جميعا، ولكن التسارع الذي فيها يدعوني الى ذكرها. يقول ابن الرومي:

أن أنس لا أنسى خبازا مررت به   يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ما بين رؤيتها في كفه كرة   وبين رؤيتها قوراء كالقمر

الا بمقدار ما تنداح دائرة   في صفحة الماء ترمي فيه بالحجر

هنا تحول شاعرنا المصور إلى مصور تتناسل صوره وتتوالد من بعضها، فلا متلق سمعي يستطيع فهم الصورة ولا حتى قارىء، الا بمعاودة القراءة. لأن الصورة الأولى وهي الرقاقة، صورة تمثيلية للواقع، أمامه خباز يجعل العجين مدورا، فوجد له صورة القمر، وصورة الكرة أيضا التي جمع بينهما، ثم اندياح الماء الذي يرمي فيه بالحجر، وهذه الدوائر التي تصنع أصالته الى مثل ذلك. ان كل هذه الاستعانات داخل القصائد تفسد غالبا بالمرجعية الشديدة طالما أن الفن هو فن زماني شعري. من هنا نأتي الى الاستعانات الثانية وهذه تأتي بدورها مع الحداثة، ولعل أقدمها يعود الى رواد الشعر الحر. هنا يحيل الشاعر من الداخل القصيدة الى عنصر تشكيلي بارز. لقد وجدت في ديوان الشاعر عبد الوهاب البياتي حالات من هذا النوع فهو مثلا يتذكر جدارا فيقول:

«صـــورا بالفحم نرسمها

ونرسم فـــوقها حقلا ودار»

هذه استعانة خارجية، صحيح، ولكن لا بد للقارىء أن ينتبه هناك الى أن ثمة رسما يحضر المحمول الشعري في هذه القصيدة. هذا النوع يعلن عن مرجعيته بصراحة ويقرب ما هو شعري الى ما هو تشكيلي من خلال رسم منجز. وكذلك اشارته الى بيكاسو:

«عدت الى جحيم بيكاسو»

هنا ليست لوحة بيكاسو المقصودة وانما امتصاص الأثر الذي تصنعه لوحات بيكاسو عن الجحيم، لتكون قوة أخرى مضافة للمدلول الذي تحمله القصيدة. وهذه تسميات للمرجع واضحة وسنرى أن البياتي يهجرها لاحقا عندما يتعامل مع الانجازات التشكيلية. وقد أعددت بعض النماذج هنا لشعراء متعددين: نرى تماثيل سومرية كمرجعية للبياتي أيضا عن عشتار، ولو تأملنا وجه منحوت من سومر فكأن العينين بالنسبة للشاعر أكثر من حفريات آثارية، أي من الممكن أن تكون الحفريات الآثارية كلاما في الحضارة، أما بالنسبة للشاعر فان امتصاص المرجع لا يمكن أن يتم الا من خلال ميزة الجمال الموجود فيه كما النص:

«بابل تحت قبة الليل

لا زاد ولا معاد»

واضح هنا أنه دخل دخولا ميثولوجيا ولكن من خلال الحفريات، وهو انتهاء الحياة في بابل رغم أن المشيد عليها يشير الى ما كان فيها من حياة، وهذا هو استمرار في النسخ الحضاري الذي يتمثله الشاعر:

«بلا حنوط»

أي لو كان هناك حنوط لتمكن الشاعر أن يعتز على الحياة، على الأقل وهي في لحظة انجماد أو تجمد، ولكن حتى هذا الحنوط غير موجود.

«ترتدي عباءة الرماد

صحت على اطلالها: عشتار

فصاحت الأحجار: عشتار

يا عشتار

يا عشتار

تصدع الجدار وغاب

في الخرائب القمر

وانهمر المطر»

في قصيدة أخرى:

« ضارعا أسأل

لكن السماء، أمطرت

بعد صلاتي الألف

ثلجا ودماء

ودمى عمياء»

ولو تأملنا جيدا هنا، العيون، فهي غالبا ما يشار لها في الفن العراقي القديم، بالفراغ (في المنحوتات على الأقل) وهذا باعتقادي مولّد صوري بالنسبة للبياتي:

« ودمى عمياء

من طين

(لاحظ الاحالة الى التماثيل)

« وأشباح نساء

لم يرين الفجر

(أيضا عمي. لاحظ، الدمى عمي، والنسوة أيضا عمي).

« فمتى تنهلّ كالنجمة عشتار

مثلما أقبل في ذات مساء

ملك الحب، لكي يتلو على الميت

سفر الجامعة.

ويغطي بيد الرحمة وجهي

وحياتي الفاجعة».

(المشهد حزين، والاستعانة التراثية تصبح مشروعة جدا).

ان نصب الحرية لجواد سليم، يشبه غالباً بجملة واحدة، أو جملة شعرية يمكن قراءتها من اليمين الى اليسار، يعني من بدء الخليقة والتكون، حضارة العراق والزراعة. وفي الوسط تماما مفصل مهم وهو ثورة ١٤ تموز، التي تحول فيها العراق الى جمهورية من خلال ثورة الجيش التي أكدها بالجندي. ويستمر البناء من جديد ولكن بنفس الصفات، أي الكتلة التي تحيل للأشوريين باعتبار جواد سليم من الذين أحبوا النحت الآشوري فظل يستعين بنفس الكتلة، وشاعرية الحفر عليها وما ولد من طاقات. هذه بالنسبة للفنانين التشكيليين قد تعني قطعا، ولكن بالنسبة للملتقي الشاعر فمن الممكن أن تقرأ على أنها جملة شعرية، بمعنى أن حضارة كاملة كانت تضغط على

جواد سليم كمنتج للعمل الفني خلال تصميمه لماكيت هذا العمل أو خلال انجازه. نصب الحرية دخل في قصائد شعراء عراقيين وعرب ايضا على أنه التحول وعلامة على استثمار موروث وعلامة على شيء جمالي أيضا. وهنا أذكر مثلا قصائد كثيرة، بعضها ليوسف الصائغ وأخيرا لسامي مهدي وعدنان الصائغ الذي عنده «انتظريني تحت نصب الحرية». لقد أصبح ذلك علامة يتلقاها الشاعر باعتبارها علامة بارزة لتثبيت جزء من المدينة، ليس فقط على أنه ميدان التحرير، وانما على أنه علامة تلخص حضارة العراق وحاضرها في نفس الوقت.

وقد تيسر لي أن أطلع هنا في عمان على أعمال نحاتة وكاتبة شعر منثور أيضا وهي منى السعودي. ومهما يكن رأينا في فنها فلدينا الآن تجربة انسان يحاول أن يجعل من الحجر وسيلة للتعبير ثم يكتب شهادته على هذا الاستخدام في قصيدة [نشرتها في مجلة مواقف عام ١٩٧٤] تقول السعودي:-

« الحجر الأخضر

ولدت هذي المرأة اليوم

في حجر أخضر

ربما كان من نبات جبال الأردن

ولا تعرف ان كان اسمها

وردة

أو حجراً أو غيمة»

في قصيدة أخرى اسمها تماثيل تقول:

« وسأنحت لكما حبيبين

دائما اثنين

الذكر والأنثى

الأم والأرض

والابن الجسد

شكل يعانق شكلا

حوار

صمت..

وما يوجد في الحلم

يوجد على الأرض

والانسان نبات حلمه».

هذا التوالد من الحجر شعريا هو تنافذ عكسي، فقد لاحظنا صورا عند البياتي مهربة من التشكيل، أما هنا، قبل صنع هذا التمثال فما كان يراود منى السعودي كنحاتة هو فكرة أن ما تحلم به انما يتخذ شكله الانساني أمامنا من خلال انطاق هذا الحجر، فالانسان هو نبت حلمه كما تقول. دائما هنالك فتحات معينة تشير الى بصيص من هذا الضياء الذي ينبىء الانسان بأن حلمه ممكن. وأنا حاورت الفنانة [ولو أننا لا نريد أن نستعين بما هو خارج نصها التشكيلي أو الشعري] ولكن وجدت فعلا أنها تؤمن بأنه في وسط كل هذا الظلام والكثافة هنالك شيء مخضر، أو كما تسميه هي الحجر المخضر. من هذا الحجر ولد شكل فيه بصيص، ومن عذاب هذا الانسان ينبت حلمه. يقول أدونيس، حول فكرة الاستدارة والتكوير التي هي موجودة عنده بصفته متأثراً بالميثولوجيا الاسلامية:

« حتى الآن ترسم الأرض أجاصة

أعني ثديا

لكن ليس بين الثدي والشاهدة

حيلة هندسية نيويورك»

هذه في هجاء المدينة. وغالبا الشعراء عندما يدخلون مدنا مثل هذه يصورونها وحشا بعيون غريبة وبأرجل خرافية. وهذا أيضا ما حصل لعبد الوهاب البياتي عند دخوله نيويورك، وهذا مشروع دراسة شعرية يمكن أن ينجز لأن نيويورك عند لوركا هي

عند والت وايتمن، (وهو من داخلها)، وعند أدونيس، وربما محمود درويش. ولكن أبرز من قرأ نيويورك من خلال تمثال الحرية من يقول:-

« امرأة بيد تحمل خرقة

وبيد تحمل سكينا»

انها وحش خرافي، كما يقول البياتي، وحش ذو عيون متعددة وأطراف أخطبوطية. هذا الاستقبال البصري من قبل الشاعر هو رسالة لفهم رمز هذه المدينة، أي دون شك مثلما صار برج بابل مثلا رمزا على باريس. انه أشبه باشارة، بالسيميولوجيا، ويمكن أن تكون النخلة رمز العراق أو الزيتونة رمزاً لفلسطين. من الممكن أن يكون تمثال الحرية رمزاً للولايات المتحدة ولكن بقراءة خاصة من قبل الشاعر فهو يصورها بهذا التصوير.

من الاستعانات التي حاول الفنانون التشكيليون أن يدخلوا فيها الى حقل الشعر هي الاستعانات الحروفية. لأن الخط كما يقول أدونيس والرقش أيضا يقدمان في العربية بصورة خاصة عن اللانهاية باعتبارها اختياراً روحياً، أي أن مسألة الخط كحلية وزينة، والرقش، يقدمان مثالا باهرا. وينسب الى الامام علي قوله «الخط الجميل يزيد الحق وضوحاً» أي أن الحق واضح بالمضمون، وهذا كما يبدو أول اشارة للعناية بالشكل. «ان الخط الجميل يزيد الحق وضوحا» أول تلازم جمالي بين الشكل والمضمون، والتمثل الذي يعمله الفنان التشكيلي كالاستعانة بحرف الواو أو الألف هو نوع من الحنين الى الاستعانة الحروفية داخل اللوحة لأغراض روحية صرفة، لأغراض تتعدى الزينة. أي اذا اعتبرنا اللون والسطح الذي قدم الفنان عليه أفكاره (والحديث عن لوحة للفنان شاكر حسن آل سعيد) هو وسيلته الأولى فانه سيكمل روايته بهذه النظرة الحروفية. انهما هنا يقتلان الصوت ليفصحا عن المعنى الحق في لا نهائيته، فلا يهم الفنان الذي يستعين بالحروف أن تشكل من حروفه كلمة، لأن المهم عنده، في هذا المجال هو استضافة ظل الحرف أو معنى الحرف وجماليته الممتدة في ذاكرة المتلقي كحرف عربي كتب فيه القرآن وثبتت فيه الأبجدية وسميت به أو بواسطته الأسماء.

في قصيدة لأدونيس نجده يحاول أن يستعين بالحروف استعانة لا يمكن أن تقرأ الا مجزأة وهي حروف كلمة (كتاب). يضع الكاف في بداية السطر ويضع أمامها معنى

معينا (الكاف تتجه نحو نوافذ..) طبعا هذه دعوة بصرية.. وهنا أصبح الزماني مكانيا، أي أن كلمة كتاب هي التي توجه قراءة الأسطر الشعرية. الألف بالنسبة لأدونيس «عمود مشنقة مبلل بضوء موحل» والتاء «تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصلاة»، والكاف «ترتجف» والباء «سكين تكشط الجلد الآدمي.» يريد أن يعمل تشويها انطباعيا: الأول تثيره كلمة كتاب وحروفها المجزأة والثاني هو المعاني التي يشتقها من هذه التسمية.

أيضا من الأشياء التي لفتت انتباهي هو الضوء والظل وهذا مبحث طويل أستميحكم عذرا في الحديث عنه بأسهاب، فأنا أتكلم عن خطوط عامة ولا أستطيع أن أدخل في التفاصيل.. أعني مسألة الاحالة الى لوحة، مسألة الحجر، الأثر الفني. و الآن إلى الحروف، وننتقل الى اللون والضوء والظل. كل واحدة، من هذه يمكن أن تكون مبحثا مستقلا فعلا، في الدراسات النقدية التقليدية، الأكاديمية منها، أو الحديثة. انها تتطلب استقراء ثم محاولة توزيع هذه الصور حسب تفاعل الشعر معها، فلماذا اخترنا أبياتا من البياتي مثلا في استنطاق تماثيل عراقية قديمة؟ من الممكن أن تصف الخارج، ولكن الغوص الى أعماق المرجع التشكيلي، هو المهم، أما البقاء على التخوم فلا يقرب بين الفنون، بل على العكس قد يرى الناس أن هذا الصنيع أشبه بالفضول أو التفاضل على فن آخر.

طبعا، الأستاذ شاكر حسن آل سعيد ينظر لتجربته، فيعد اللوحة، أعني محمولها الجمالي، جزء من المعراج الروحي للانسان، للوصول، وبذلك لا بد من حدس روحي مقابله لتمثل هذه اللوحات. أي التقشف الذي يعطيه اللون ودرجاته. والتقشف الذي يعطيه السطح نفسه، ربما يختلف معي الأستاذ شاكر، لكنني أرى هيمنة للأدب الصوفي بالدرجة الأولى في فنه. ونحن نعرف أن الصوفية ليسوا منظرين في أدبهم فقط. هناك كتب روحية عندهم، وربما الاغراق فيها يزهدنا حتى في الابداع، لكن هذا الذي يتمثله هو نوع من التناص أو التفاعل بين أدبيات الصوفية، شعرا ونثرا، مثلا أبو حيان التوحيدي والحلاج بصورة خاصة والخراز والآخرين في مرحلة متأخرة من عمله الفني.

هناك لوحات للرسام الفلسطيني محمد نصر الله مصاحبة لشعر الشاعر ابراهيم نصر الله. ماذا يعطي العنوان كمولد تشكيلي لرسام؟ عنوان الديوان هو حطب أخضر، والنزعة التعبيرية عند محمد، قصرت عن استيفاء الشعري. فالتشكيلي هنا معبر

فوتوغرافي الى حد ما، لكنه لا يستطيع تجاهل ما في العمل الشعري من احالات لونية. اخضرار الحطب. هذا النقيض بحاجة الى معالجة تشكيلية. قد لا يصح أن نطلب من الفنان أسلوبا، لكن في بعض الأحيان يحكمه المرجع أكثر من اختياره الشخصي. فكون الحطب أخضر، هذا النقيض باعتقادي كان يتطلب معالجة ترقى الى مستوى التجريد الذي عمله ابراهيم نصر الله في قصائده.

ابراهيم نصر الله لديه قصيدة طويلة في هذا الديوان اسمها مرايا ترابية. يفترض أن الرسام تمثل تجربة الشاعر لينفتح التشكيلي على الشعر. «في التراب» لازمة تتكرر في كل القصائد القصيرة التي تشكل قصيدة ابراهيم نصر الله الطويلة، لكن ماذا اختار الرسام ليثبته في هذه المناسبة؟

« في التراب، سرير البياض المطل

(طبعا أنا أجتزىء قصداً اللون لنرى الى أي مدى تمثله محمد نصر الله)

« في التراب، أصابع من قصب

وصلصال أحلامنا، في النساء

في التراب، خزائن الوقت مكسورة

في التراب، ذراع وخصر من الطين

لم يكتمل»

لاحظوا، حتى المادة، كأن الشاعر في محاولة تثبيتية مكانية، يحيل حتى الى مادة التشكيل: الطين والصلصال. نعم هو مزج خليقي، ولكن احالة تشكيلية واضحة شكلت في ذهنه شيئا للكتابة.

« في التراب، قرى ومدائن

أوغل فيها الرماد»

نفس ما رأيناه قبل قليل في قراءة البياتي للأطلال. لكن هذه مدائن قاتمة. الا أنه وجد فيها أيضا الرماد:-

« أوغل فيها الرماد

فشردها عن نفسها

في التراب سرير البياض المطل

في التراب غصون لها ألفة الظل

جذع الزمان

شرفات تطل على الروح

خضرة»

هذا المزج اللوني بين سرير البياض، والتراب الذي هو لون بالتشكيل. وسنرى، عند رسام عراقي، هو (سعدي الكعبي) أنها لا يمكن أن تقرأ دون رؤية رملية، فأصغر أو أقل درجات اللون يستخدمها زائدا الرؤية الترابية العادية الطينية زائدا البياض ثم الخضرة، ودائما هناك ظل. والظل باعتقادي هو احالة تشكيلية الى ما يصنعه الجسم من ظل. هذه الاستعانة بحاجة الى متلقّ يرقى بمكوناته التشكيلية الى مستوى القصيدة ليكتشف ما فيها من ضوء أو ظل، ليكتشف ما فيها من نقيض أخضر ويابس. وباعتقادي فان محمد نصر الله لم يفلح كثيرا، على الأقل في غلاف الديوان في نقل هذا المؤثر اللوني الداخلي الترابي، الممزوج بهذه الألوان وانما وصل بطريقة مباشرة الى حزمة هذا الحطب الذي نسجل له أنه اكتشف ان الشاعر فيها يريد لها أن تكون أو أن تظل خضراء.

أستميحكم عذرا في هذه التنقلات التي تخرجنا عن سياق المحاضرة، لكن لدينا في لعبة الظل والضوء أيضا مقطع لمحمود درويش:

« هذه زنزانتي

مدن تأتي وتمضي

بين حوار الضوء والظل

جدار وجدار

ان وجهي واحد

والموت واحد

مدن تأتي وظل يتمدد

مدن تمضي وظل يتبددّ

هذه حريتي

بين حوار الظل والضوء

نهار وجدار

ان وجهي واحد

والموت واحد»

لا أكتمكم، كنت أعتقد أنه (أي درويش) يميل الى الفضاء الصوري أكثر، وليس عنده ميل الى التثبيت المكاني مثل شعراء الحداثة الآخرين بسبب اهتمامه بالموسيقى الخارجية والغنائية، ولكن لعبة الظل والضوء، هنا ما حاولت أن أعمل لها تقسيما تسجيليا بسيطا، (فاتني أن أشير الى أن الضوء تقع فيه الحرية، والظل تقع فيه الزنزانة)، استعانة ناجحة في جعل القصيدة ذات ثنائية، فالثنائية واضحة، من مدن تأتي وتمضي الى ظل وضوء، زنزانة وحرية، جدار وجدار، يتبدد ويتمدد.. الخ، وهذا ما سنراه في التقسيم الى وحدات، بحيث تبدأ القصيدة بضوء وظل، مدن تأتي وتمضي وتنتهي بوجه وموت، نستطيع أن نضعها في خانتين. نستطيع أن نعمل قائمتين لهذه الأبيات القليلة التي لا تتعدى العشرة ربما، فتأتي: وضوء جدار، وجه ظل يتمدد، نهار، وجه آخر في نهاية القائمة الأولى، يقابلها: مدن تمضي، في الظل، في جدار، في موت، يتبدد وينتهي مثل الموت، وجدار آخر ثم النهاية في الموت ايضا.

هذه الاستعانة بالظل والضوء معروفة عند الرسامين وكثيرا ما نرى البراعة التشكيلية فيها، وللأسف فانه غالبا ما ينظر الى العناية بالظل والضوء على غرار استشهاد الرسامين، برامبرانت، أستاذ العناية بالضوء ومساقطه. باعتقادي ان المحمول الفكري للوحاته كان يجب أن يدرس أيضا. أعني غير تقنية اجادة الظل والضوء بشكل متقن، هناك محمول معين، ظلامي وضوئي، هناك صراع ثنائي داخل اللوحة، فكري واستراتيجي لم يفلح الكثير من نقاد الفن التشكيلي للأسف في اظهاره

وهم يتحدثون عن تقنيات الضوء والظل عند رامبرانت. هنا وظّف الشاعر ما هو تشكيلي لما هو شعري وأخضعها كلها لمستوى الدلالة.

تستمر هذه المحاولات والاستعانات، فنجد مثلا عند شاعر آخر هو أحمد دحبور عناية واضحة أيضا باللون ولكن بشكل تداعيات. فلا يثبت في ذهن متلقيه اللون حتى يجعل من لون زائد لوناً مساويا له بصورة شعرية وانما يستريح كثيرا لتداعيات هذه الألوان وعلى سبيل المثال:

« عصفورة حطت على مرفقي

سوداء لا،

بيضاء لا أذكر

لعلها بنية

ليس لي أن أضبط اللون»

على المستوى الشعري نجح، لأنه استعاد حالة وجهة نظر طفل، في هذه العصفورة التي وقعت على يده، أهي بيضاء، لا يستطيع أن يجزم، سوداء؟ لا، بنية؟ لا: ليس لي أن أضبط اللون. ولكن الاستفادة من اللون هنا، على شكل (بلوك) لوني، أعني أنه استخدم اللون بمعناه القاموسي، فلم يفلح بتشكيل صورة لونية، لهذا السبب. بينما في مثال آخر من نفس الديوان:

« ولهذا سرى من دمي حلم

لا يباع، ولكن يرى من يرى

كان أسود وأحمر

أبيض وأحمر

أزرق

أصفر

أخضر

وأحمـــر

صار دما ينشر الفقراء على اليوم

ثم جرى بين غاشية الدمع والصوم»

هذان المثالان يبينان الاستعانة الساذجة (الأولى) باللون. وقد يدافع الشاعر عن ذلك، وحتى ناقدو وجهة النظر، يستطيعون القول أنه ما دام بطله في القصيدة طفلا، فهو يتشكك، وسيأتي اللون ساذجا، لأنه في تحليل الألوان يبقى الطفل في فترة ما تشبه، عمى الألوان. فقد يشير الى الأبيض بالأصفر، وقد يسميه بتسميات من عنده، حسب ادراك هذا اللون، وتثبته في مخيلته. لكن في النموذج الثاني، ولأنه يريد أن ينتهي الى دلالة، وظف الأسود والأبيض والأزرق والأصفر والأخضر والأحمر ومزج في الدلالة اللغوية وهي الدم، أي أن اللغة لم تحضر ولا في نهاية الصورة الشعرية.

هناك أيضا صورة مكانية في قصيدة لأمجد ناصر، في وصف جزيرة، قرأها في جرش، ولفت نظري العنوان، وهو استعانة تشكيلية، وكان من عادة الشعراء أن يكتبوا مثلا «وقال لي كذا» فهو يعد قصيدته في وصف جزيرة أي أن العنوان يحمل شعرية طيبة، تشجع على الدخول الى النص:

« يا للمكان المغنط

حيث تتصنم الروح

رجعنا الى الحجر مرة أخرى..

في الظهيرات

وتضاهي قنوط تماثيل

على أسوار الحيرة

يا للمكان الذي يرسل،

اليه أبطاله الخائنين

الذين يتشبثن بالغروب».

المكان متصنم، بمعنى اتخذ هيئة تمثال، والتماثيل قانطة وهنا أسوار فهو يستعدي في الحقيقة، ليس جزيرة وحسب، وانما أثرا أو أطلالا تراثية أو أثرية.

محاولة استيعاب لوحة كاملة واستخراج ما هو شعري منها، حصل في ديوان أخير للشاعر العراقي (حميد سعيد) واسمحوا لي أن أخصص ما تبقى من المحاضرة لهذه المحاولة وقد سمّاها «قصائد خارج مربع اللوحة»، فهو أولا يقر بأن ما سيقوله هو ضرب من القراءة، أي: انتهت اللوحات وقال الرسام ما يريد أن يقوله وبدأت الآن مرحلة قراءتها، فأي وضع لها داخل مربع اللوحة هو مهمة قرائية تابعة وهي التي سنقوم بها نحن، أما بالنسبة له فلا تمثل الا رد فعل، أو انطباع ما. وهذه اللوحات الإحدى عشرة لعالميين: من (كويا) (فلاسكز) (كوكان) (ماتيس) (بيكاسو) (دالي) الى عراقيين: (جواد سليم) (فائق حسن) (علاء بشير) (نجيب يونس) (سعدي الكعبي). ولكن الشاعر منذ البداية، أخذ أبرز ما في العمل، أي أنه انقض على اللوحة انقضاض تفصيل بالضبط، كما يفعل المصور أحيانا، اذ يأخذ تفصيلا من لوحة ليجسمه أمامك، فقامت عينه بمهمة مصور يبحث عن تفاصيل، فمثلا عند (كويا) نجده يرى وجوه الملوك بهذا الشكل:-

«جاء بهم

الضمير يعود الى (كويا). فعلاقة الشاعر، علاقة انجاز تام، أي أنه لم يدخل من اطار اللوحة، وانما ظل بعيدا عنها، وهذا ما اعتبرته، في دراستي عن الديوان أضعف من محاولة الدخول الى القصائد. أي أن هذه المجموعة من القصائد، قسم منها ظل الشاعر تماما في خارجها، ولم يتأمل اللوحات، وانما تحدث عن عمل الفنان عبر اللوحة، فكأنه في مسرحية برختية يذكرنا فيها الكورس، بأن هذا تمثيل وليس حقيقة، فيتحدث «جاء بهم» أي الملوك والفاعل هو الرسام:

« جاء بهم

من ملكوت العتمة

أدخلهم فردوس الألوان»

اذن هم ملوك (كويا)، وهنا أثارني العنوان لأنه يفك المرجعية التي يريد التقليديون

أن يضعوها للوحة والقصيدة، فهؤلاء الذين ترونهم في لوحة (كويا) ليسوا الملوك بالتعريف، حتى يكونوا مرجعا نقيس عليه أي ملك، وانما هم ملوك هذا الرسام، في هذه اللحظة، في هذه اللوحة. ويستمر بنفس التقنية، اذ سيقول بعدها في (جواد فيلاسكوز) يعمل العكس ولا يذكرنا بكويا وشخصه، وانما يدخل مباشرة الى اللون:

« الرمانيّ الغامض

مغروس في البرق، ومندفع في الطلق

من هذا الخرق

تمتد قوائمه في اللون الضد

واذ ينسحب الضوء

يغافل سيده الجواد

يدخل في بر الليل

الخيل تتدفق في الطرق

ملمومة في دوره حافرة

تتعثر

والرمانيّ الغامض

يمضي في الشوط..»

فهذا جواد من نوع خاص، جواد صنعته الألوان، واستقرأه الشاعر ليخرجه من بعد. أي أنه اذا كان الموقف الأول مع كويا وملوكه موقفاً خارج اطار اللوحة، فالشاعر هنا انسان يخترق قماشة اللوحة نفسها ويطلق الجياد المثبتة في اللوحة الى الخارج.

(كوكان) والتاهيتيات العاريات اللواتي رسمهن في جزيرة تاهيتي، وما يمثل هذا التسلسل من النسوة بالنسبة للشاعر: «بانتظار الرحيل الى رجل غائب.» واضح أنها قراءة فيها جنس، كمفتاح لقراءتها، وليكن ما دام هو قد اختار أن يتحدث عن تاهيتيات (كوكان) وليس عن كل نساء تاهيتي، فليكن لقراءتي هذه هذا البعد الجنسي:

« بانتظار الرحيل الى رجل غائب

كن يحضرن أجسادهن

ويحرقن صندلها والبخور

وفي غابها يدخل البن

في الآبنوس

وورد الصبا في الصبابة

والطيب في الكهرمان،

المفاتن في الماس»

هذه حالات فيها اللون يعبر الى ما هو شعري، ومباشرة سيأتي الاسود وتنوعاته الشعرية. والشاعر لا يستطيع أن يأتي في الاسود ما هو أقل منه درجة، وانما سيأتي بالماس وينزل بالتدريج. (أشجار ماتيس)، ماتيس والطبيعة التي عنده، لفتت نظر الشاعر الى الغابات الجميلة التي يرسمها (ماتيس) ولكن ليست الأشجار. نرجع الى مقولة ماتيس نفسه عن المرأة التي قال انها صورة وليست امرأة:

«الأزرق الملاحق ارتدى عباءة ليلية

في العراق، وقت الغروب، بداية الخيط الذي يربط العصر بالمغرب، النخل الأخضر يصبح أسود، وقد وجدت في القاموس أن العرب، يقولون البحر الأخضر، ويشرحون ويقولون الأخضر هو المعتم، الشديد السواد، فعندهم الغامق والاسود واحد وهذه انتقالة لأشجار وقت الغروب.

« الأزرق الملاحق ارتدى عباءة ليلية

ليتقي البرد

الرمادي ثقيل الظل سد باب بيته ونام

والرصاصي استعار من بشاشة الفضة مثقالا

زي كاهن مضى

الى تشابك الأغصان

من ثمر النسيان، يبدأ ماتيس

ومن تفادي ان يكون

تبدأ الألوان، خطوتها الأولى

الى الآتي، من الزمان»

أما (ثور بيكاسو):

« ينسل من أنبوبة الزيت

أميرا ساحرا

الاسود المبجل الطالع من وقاحة اللوحة

من بعض سجاياها ومنها

كان بيكاسو، على عادته

يستقبل الألوان بالضجيج

يقف الاسود المبجل حيثما شاء

لا وقت للأبيض. لا مكان للأسود

ان الأسود المبجل، ارتدى عباءة الفضاء»

الثور بالنسبة له، وفي قراءة موجهة سياسيا، يربطها بالحرب الأهلية الاسبانية، لا بد أن يكون رمز الموت. وبقرنيه انهى السلام بين الشعب الذي تقاتل. فلا بد أن يجعل الثور هو (المبجل الأسود). وفعلا في اللوحة يظهر لنا الثور أسود اللون، لكنه (أي الشاعر) جعله أسود بالكامل.

التشكيل حاضر هنا، وقد اعتبرته من المعالجات الضعيفة، لأنه أولا لم يكتف فقط بالمرجع، الذي هو الرسام، وانما حتى بأنبوبة الزيت نفسها كما ذكرنا. فكأنه يريد أن يؤكد لنا ان هذا كما قلنا شابه بلقطة بريختية. أي أنك لا ترى شيئا على الحياة وانما ترى شيئا على المسرح، «هذا ثور خارج من أنبوبة الزيت». هنا أيضا ما يسميه

(باشلار) تناهي الصغر والكبر، أي التناهي في الكبر، هذا الشر كله خرج من أنبوبة الزيت، من يد الانسان التي تصنع كل شيء.

(زرافة دالي) هي لوحة (سلفادور دالي) الزرافة المحترقة، أخذ منها الشاعر فقط الزرافة التي في الأخير، والهياكل العظمية للرجل والمرأة، ورجل صغير بكامل ثيابه الى جانب الزرافة.

« اشعل النار في الزرافة

واختار (كالا) بلاداً»

الشاعر يقرأ اللوحة هنا قراءة ذكر وأنثى، احتراق المرأة بالرجل،

« ان نار المرأة عاصفة من زجاج

كلما اقتربت من أصابعه

لم يجد غير كالا

تسور ألوانه بالذي ظل منها

كالا بقايا امرأة

رحم أخرس

تتوغل الزرافة في صمته

والذين اقتربوا من الجدار الاسود

احترقوا»

بقايا امرأة محترقة، وحتى الرجل القريب منها هو مشروع احتراق

(السيدة المضطجعة) لجواد سليم:-

اشتهر جواد سليم كنحات، ولكن رسومه، أو ما بقي منها على الأقل، في المتاحف وبيوت أصدقائه تبين لنا، وكما قيل عنه، ان ثقافته قد تقف حجر عثرة في طريق الافصاح عن تقنيات عمله.

في هذه اللوحة أكثر من عنصر: سيدة مضطجعة في قيلولة، وعنوان اللوحة «قيلولة»، هناك ايجاد للظل وقت القيلولة، وفي العراق، الظهيرة بما تتيحه من ظل، وقت مقدس مثل الليل.. انها في قيلولة، ولكن ما الذي أفسد عليها قيلولتها، أنه القط الذي يرمز هنا للرغبة، للجنس. وما دامت في المضطجع فان المضجع يحيل، الى ذلك الرمز:

« تبعها القط الى مضجعها

فنصبت شراكها للأحمر الجليل

أمسكت به في غفلة منه

وقادته الى قيامة الجسد

يندفع الجمر الى قميصها

كحجر مشاكس ويشعل النيران في الألوان»

الشاعر هنا يتردد بين الدلالة، وهي اغواء المرأة لهذا الرجل المرمز بقط وبين التقنيات التي شاهدنا: المؤثر البصري، أعني بين الدلالة المنفتحة على معنى وبين أن يثبت ما هو موجود في اللوحة ويكون أمينا في قراءتها. أعني أن يقرأها بمفاتيحها هي وليس بمفاتيحه.

« يحرق اللوحة، لا أحد

الحلم الداخل في الاسود

ظل في مكانه

والحلم الراحل في الأزرق

ضاع في متاهة الأزرق

والهلال الهادىء الرزين

دفع عن حقل الأفاوية

بياض النوم»

موضوع شرقي كما نرى. ولوحة جواد تتحمل محاضرة كاملة. ليس لأن جواد سليم فنان مشهور، ولكن الموضوع الشرقي هنا يبين موقفه أصلا من الحرية والمرأة والعلاقة الانسانية، وبنفس الوقت يبين ارتباط جواد سليم بالبيئة، فهو رغم دراسته في الخارج، ورغم الحداثة التي أتى بها لكنه يريد أن يقدم درسا في الانتماء للبيئة واستخراج ما هو شعري وتشكيلي من مفرداتها، وقد نجح في ذلك نجاحا تاما حتى صار له أسلوبه الخاص. ونستطيع أن نقول أنه أصبح مدرسة في استلال مفردات البيئة الشرقية والتعبير عنها بشعرية، اختزال، رمز، خطوط عامة، فضاء.

(فائق حسن) من الرسامين العراقيين الذين عبروا عن الأصالة بالجياد وحركتها التي تعطي معانيَ كثيرة: الحرية، القوة، البحث أو التوق الى فضاء واسع. ولكن في قراءة شاعرنا نجد أنه ركز فقط على فرسان فائق حسن، والجواد قرين لفارسه، وهذا من الأمثلة الرمزية التي تستدعي المقابل دائما. نقول: فرس، فلا بد أن يكون هناك من يسوس هذا الفرس.

اللوحة التي نتناولها فيها حصان وأشلاء. وهناك لوحة أخرى فيها فرس يتأمل فرسا ميتا. وهي مولدة لصورة شعرية، انها نوع من المرثية، حتى انه عندما مات فائق حسن فان بعض نقاد الفن، اعتبروا لوحته عن الفرس الميتة: «فرس ضعيف يدور حول فرس ميت في البرية»، انما هو نوع من رثاء نفسه ازاء اصدقائه الذين تساقطوا في الحياة. هذا يمكن أن يكون اقحاميا ولكن فعلا وجد فائق حسن تعبيره عن الحرية والقوة والجمال في مثل هذه المواضيع.

« فرسان فائق حسن

بسطاء كالأبيض

محتشمون وتياهون»

ولا أعتقد أن شاعراً يستطيع أن يتمثل الابيض عند فائق حسن، فكما أن فائق حسن يصنع ألوانه بنفسه، ولا يرضى عن أي خلطة كيميائية أن تعطيه اللون، يحاول دائما أن يصنعها بنفسه ويستخرج ألوانه في الاستوديو:

« يقتحمون الألوان

ويختارون فواتيحها»

هذه فيها اشكال دلالي. الفواتح قد تعني جمع مفتاح للدخول، وقد تعني اللون، أعني الفاتح من اللون، قد تعني انفتاح الفلوات كما سيأتي فيما بعد.

«تنفتح الفلوات لهم

ينفتح الأزرق للخيل

يقتسمون الضوء

كما يقتسمون الظل

كأن طيورا أدركها الليل

جاءوا من صلوات قائمة

وأقاموا فرضا في اللون الغائب

ثم انتشروا»

هنا كان الشاعر أمينا لفرسان فائق حسن ولم يتدخل بالحديث عن الرسام أو أن يخرج من اللوحة كما فعل في قصائد سابقة.

وعن لوحة لـ (سعدي الكعبي) يسميها الشاعر في قصيدته (رمال سعدي الكعبي)، وسعدي الكعبي كما هو معروف، يعتمد على اللون، خشونة اللون الموجودة في الرمل والتراب، فتكاد أعماله أن تكون سلسلة أو تنويعاً لعمل واحد، فهل ادرك الشاعر سر شعرية هذه اللوحات لسعدي الكعبي؟

« على مربع اللوحة

أو فضاء الروح

يقيم عرش الضوء للصحراء

من ذهب القباب والقهوة والحناء»

سعدي الكعبي من الوسط العراقي، فهو قد فتح عينيه متأثرا بالقباب والحناء التي توضع على جدران الأولياء والأئمة وأيضا على المضايف العربية البسيطة التي يقيمها القرويون في بيوتهم:-

« من ذهب القباب والقهوة والحناء

ويصطفي الرمل أخا

من صلبه تنحدر القوافل الأولى

وأبجدية السماء

يوّحد البنّي بالبنّي

والطينيّ بالطينيّ

يؤاخي وردة الرمل

ووردة الماء

السيد الفضاء مقيله

والآل السراب

نشيده الممتد في الفضاء»

تلك هي رمال سعدي الكعبي... هذه أنواع كثيرة من الاستعانات لي بصفتي قارئ شعر. أقرأ ما وصل شعريا من هذه اللوحات، ولي فيها رأي، أتمنى أن يكون قد وصلكم، بمقياسي الذي أقيس فيه النصوص وهو الحداثة. كلما ابتعد الشاعر عن تشكيل مرجع مباشر، كلما خلق فضاء مكانيا. ولعل تجربة شاعر مثل البياتي تدرجت من نقل الصورة على الجدار الى الاحالة الى رسام، الى صنع ألوان ذاتية هي أيضا موضوع، أو مشروع دراسة مستقلة تصب في هذا الباب.

أقوال ماخوذة من الحوار:

حاتم الصكر:

آن للأجناس أن تنفتح على بعضها بسبب جوهرها الأول، والاستعانات وتكوين المتلقي، فالواحد منا اليوم هو نفسه الذي يشاهد المعرض ويقرأ الشعر ويشاهد المسرحية... الخ.

سؤال لجورج صايغ:

يحضرني الآن بيت لأحد شعراء المعلقات:

يشق عباب الماء حيزومها بها　　　كما قسم ترب المفايل باليد

تصور أن واحداً يمشي أصبعه في الرمل كالسفينة، تصور هذا عند العرب قبل الاسلام. كما أنه لم يكن هنالك اشارة الى القرآن الكريم في المحاضرة. وما أبدعه في رسم الصور مثل قول نوح لابنه أن يركب معه...؟

شيء جميل ما رأيناه من نصوص ولكنها افتقدت مضمونا مهما جدا في صلة الشعر بفن الرسم. وهي الموسيقى. لم تتطرق المحاضرة للموسيقى، وموسيقى الصورة وأعتقد ان (رامبو) كتب عن ذلك وكذلك (كولروج) في احدى قصائده التي ترى صلة القصيدة في رسم الصور.

حاتم الصكر:

هذه الثقافة مهمة، ولكن أقول بصدق: لم تكن غائبة عني الا أن لي فيها محاذير، فأنا من الذين يدعون الى قراءة القرآن الكريم نصيا، أي أن نقرأ النص الذي فيه المتون السردية. لكن فيها محذور. وأخشى أن تأخذنا الحماسة فنشتط. وقد التفت الى مسألتين في القرآن الكريم أولا مسألة التصوير الذي يقترب اليوم من السريالية. وهذا يتضح بالضبط في الاسراء والمعراج، ورواية ابن عباس للاسراء والمعراج لو تأملناها فهي تستحق دراسة بمرجعها القرآني لأن طبقات السماء فيها دائما ملونة بألوان. وقد وجدت اشارات بسيطة في دراسة صادرة في تونس عن هذه المسألة. هناك تدرج بالألوان، وحتى شكل الملك والأجنحة الملونة، وعندما تنتقل من سماء الى سماء فهناك أشبه بستارة لونية.

هذه المسألة الثانية وأعني تشبيه القرآن الكريم للظلمات والنور، فهي تقرب الانسان لجعل ما هو الهي دنيويا وبالتالي فقد ندخل في نقاشات تأتي عن قناعات مسلم بها فتقطع سبل الجدل بيننا.

صلة العلم بالفن
عبر المنهج

د. محمود صادق

تقديـم وتمهيـد :

الدكتور محمود صادق حالياً هو أستاذ مشارك في قسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك في اربد. تخرج في بغداد/ أكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٦٩، فرع الفنون التشكيلية وأكمل دراسته العليا في الولايات المتحدة الأمريكية، في حقل الفنون التشكيلية والتربية الفنية. ومن مؤلفاته كتاب بعنوان (الفنون الجميلة) وآخر بعنوان (التربية الفنية وطرق تدريسها). والدكتور محمود صادق هو في الوقت الحاضر أكثر من مساهم في الثقافة التشكيلية ضمن الكادر التعليمي الجامعي في الأردن وذلك لأنه رسام وخزاف كما أنه مفكر وغني بالآراء السديدة والواضحة في الفن والثقافة الأردنية المعاصرة. في اعتقادي أن اللقاء به يتيح فرصة ثمينة لنا في إدراك واكتشاف العلاقة بين كل من الفنان والجمهور والناقد، وهو ما دأبنا على توضيحه في برامجنا الثقافية، وهي مسألة هامة أحاول أن أؤكدها باستمرار. فالعمل الفني في اعتقادي، ولعل الدكتور المحاضر يوافقني أيضاً على هذا الرأي، ليس مجرد ما يبدعه الفنان، وما يتلقاه الجمهور فقط، وانما هناك عدة محاور تتقاطع بينها وتؤلف معنى العمل الفني بشكله العام. الفنان يطرح ما في جعبته من آراء، من أفكار، من عواطف، بواسطة أسلوبه وطريقة اختيار تقنياته من أجل تأليف أثر فني يمثله كنص لخطاب، ولكن عندما يصبح هذا النص بمتناول المشاهد، يصبح بدوره البديل عن خطاب الفنان عبر تأويل المستمع. اذن، للمشاهد وجوده بدوره في العمل الفني، أما ما ينصصه النص فهو مسألة ضرورية لاكمال هذا العمل الفني. الفنان يقدم نصف العمل الفني اذا صح التعبير والمشاهد يكمل النصف الآخر. ثم يأتي دور الناقد، فهو أيضاً سيجابه النص بهوية جديدة تختلف عن كل من الفنان والمشاهد. انه يحلل النص، وبالتالي ستظهر نتائج جديدة تأليفية تساهم بدورها في عملية التذوق الفني بشكل عام، ولكن يبقى النص مع ذلك لذاته كعمل متروك وكجزء من العالم الخارجي الذي ساهم الفنان في اظهاره. ان الوجود الفني يبقى ملك النص وفي صميم جوهره، وبالتالي ستتكون لدينا

عدة محاور أساسية هي (الفنان الملقي، المشاهد المتلقي (المحلل)، ثم الناقد). لا يمكننا اذن أن نفهم العمل الفني بمعناه الصحيح الا بأن نعتبره أولاً من انتاج الفنان، وثانياً «كونه موضوعاً لتنصيص المشاهد، وأخيراً كونه مجالاً لتحليل الناقد اياه. اذن فإن فهمنا إياه، على كل حال، يعتبر مدخلاً عاماً للحديث في موضوع محاضرتنا لهذا اليوم. فليس هناك من مفهوم معين يتعلق بظاهرة انعكاس العلم في الفن، أو علاقته به بشكل أو آخر، ولكن من الواضح أن (الفن الحديث) وهو ما يمثل مدى ابتعاد الفنان عن مبدأ محاكاة أو مطابقة الطبيعة على حد تعبير الجمالي المعروف (آرنولد هاوزر)، سيسمح بظهور أثر العلم في الفن بصورة واسعة، وأثر العلم في الفن هو موضوع محاضرة الدكتور محمود صادق.

ان قصة تأثر الفن بالعلم تبدأ في الواقع منذ الطريقة الأولى، أو على رأي هربرت ريد، من المنهج التجريبي، الذي استخدمه الفنانون الفلمنكيون في فنونهم، أما المنهج العلمي الحق الذي عبر به الفنان عن المنهج التجريبي، بعد أن أخضعه للشكوكية العلمية، شكوكية ديكارت، على رأي هربرت ريد أيضاً، فهو أن الانسان الأوروبي بعد القرن الرابع عشر لم يعد مطمئناً للوهم المتبوع تجريبياً بالأناقة التقنية، فعليه أن يحلل ما تراه العين وينشىء له خريطة أو رسماً بيانياً سيتضمن علاقة ما يمكن التحقق منه مع الشيء المرسوم، ويكون أول الأمر مهتماً بمسألة النقل على سطح ذي بعدين لمجال رؤية ذات طبيعة ثلاثية الأبعاد. ان اهتمام رسام مثل (أوتشلو) بنظريات المنظور الخطوطي وبمصاحبة الرياضيات والهندسة من الممكن اعتباره بمثابة اهتمام الرسم بالمنهج العلمي التجريبي : – أول مداخلات أو مقاربات العلم في الفن، لكن الثورة الحقيقية التي سيعانيها الفن هي التي ستبدأ حقاً في عصر التنوير في القرن الثامن عشر، وأعني بها ما صدع بها (الانطباعيون) في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، بتحليل الضوء الى ألوان الطيف الشمسي والذي كان له أثره على الاهتمام بالألوان والتلوين وفق القواعد العلمية في نظرية تكامل الألوان. على أن الانطباعية أبقت على المرئي في الفن ولم تتصد للمظهر الخارجي للمرئي حتى جاء التكعيبيون (بيكاسو، براك، ومن تبعهما) فحاولوا أن يعبروا بوضوح عن مفهوم الزمان والمكان والحركة في أعمالهم، ثم تبعهم أو عاصرهم (السرياليون)، في اقحام اللاوعي في الوعي عبر العمل الفني. وهم بذلك كانوا سيمثلون النزعة العلمية لمدرسة التحليل النفسي في علم النفس

والتي اقترنت بآراء (سيغموند فرويد)، أي استخدام مكونات العقل الباطن ومزجها بالعقل الواعي في الرسم. ان آراء فرويد هي الأخرى، جنباً الى جانب وآراء (كارل ماركس) التي انعكست في المدرسة (الواقعية الاشتراكية) والتي مالت الى الابقاء على محاكاة الطبيعة من خلال الشكل مع التعبير عن المحتوى الانساني المادي، ثم آراء (دارون) في التطور... هذه المحاور الثلاثة التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، كانت ستمثل مدى تغلغل العلم في الفن من خلال المدارس التي أشرنا اليها. على أن الإفاضة في الحديث عن أثر العلم في الفن، وبالمقابل أثر الفن في العلم، لن يكون موضوع حديثي الا في اطار مفهوم الفن الحديث عموماً. ومن هنا فإن قصتي الآن تبدأ مع (الحداثة في الفن). ان مفهوم الحداثة يعني مجموعة الأساليب المبدوءة بتحوير الأشكال المرئية في الطبيعة، أثناء نقلها الى خصوصية العمل الفني : – اللوحة، القطعة النحتية، الأثر الفخاري، البناء المعماري... الخ. فالفن الحديث أو ما تمثله الحداثة، هو ما سيمثل الموقف الفردي والذاتي للفنان من أجل التعبير عن رؤيته التي لم تعد لتحسب حساباً للعالم المرئي. ومن هنا فسوف يبحث اذن عن علاقات جديدة تربط الفنان بالمشاهد. ولا فإن مجرد تأثر الفنان بالعلم أو تمتعه بالإحساس والمشاعر الذاتية والأفكار، سيصبح هو البديل عن تلك العلاقة الأولى، أي حقيقة الفنان في عصر النهضة وما بعدها حتى لحظة ظهور الفن الانطباعي، والتي كان الفنان فيها يلتقي مع المشاهد في العالم المرئي. أما الفنان الحديث فقد انفصل عن المشاهد، وبدأ يعبر عن أفكاره الخاصة وعواطفه الذاتية، كما يشاء، وبالتالي كانت ستحدث قطيعة بينهما في مجال الفن الحديث، لكن الفن الحديث اكتسب مع ذلك حضوره العلمي من خلال هذه النقلة الجديدة. أين اذن سيبلغ الموقف العلمي من الحداثة في الفن مبلغه؟ في اعتقادي أن لجوء الفنان الى تقنيات وأساليب جديدة هي التي ستحسب في بعض حساباتها جانب النتائج العلمية وطريقة التفكير بها الى جانب مؤثرات أخرى غير علمية أو عقلانية. من هنا سيبقى لمبادىء مثل (التحوير) و (التشويه) و (التجميع) أهميتها كمنطلق أساسي في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين كالذي جاء به بول سيزان وصولاً الى مبدأ اللاتشخيصية وهو الذي سيوازي معنى التجريد كالذي جاء به (كاندنسكي) في بداية القرن الراهن، والتلصيق الذي جاء به جورج براك ومعاصروه.

لقد افتتح بول سيزان عصره بمحاولته في تأمل المرئيات بالعين المجردة وتحويلها الى مرئيات بالبصيرة، أو في المردود العقلاني لمعنى المرئي كوجود للأشكال الطبيعية. الى أشكال أبسط منها، بل الى أبسط ما يستطاع من تكوينات، ومن هنا عرف عنه اهتمامه بتحوير المرئيات الى أشكال هندسية كالاسطوانة والمخروط، والمكعب، وهو ما آل به الى رسم الجبال في المناظر الخلوية كمخاريط مقلوبة، وجذوع الأشجار كاسطوانات ، وسقوف البيوت كواجهات مكعبة. ان الدرس الذي قدمه بول سيزان يمثل بحق موقف الفنان التشكيلي حينما كان يرسم، بشروط المفكر والعالم، وربما الفيلسوف الى الحد الذي حدا به الى التصريح في آخر حياته بأنه من خلال بحثه المستمر لم يكن قد أتقن الرسم كما يريد حتى بمجرد قلامة من أظفر. ان هذه الروح العلمية عند سيزان هي التي جعلته يستنتج في نهاية عمره أن يرسم ياقة القميص المكواة والمسطحة. فمحاولاته، سواء أراد أم لم يرد كانت رائدة في الوصول الى نتائج علمية ووفق منهج علمي واضح. كان يساهم في نقل التعبير الفني من صعيده الحسي، أو رسم ما هو مرئي، بصري، الى صعيده الذهني ورسم ما هو ممثل للحقيقة العقلانية، أو أن محاولاته كانت ذات نتائج حاسمة بواسطة تقنياته وأسلوبه في تعديل الموقف الإنطباعي الى ما هو عقلاني، ومن هنا معنى كونه فناناً (ما بعد - انطباعي) الى جانب كل من (فان كوخ) و (جوجان). على أن هذا الموقف الجديد في رسم ما يفكر ويشعر به الفنان وليس ما يراه كان بدوره ينهل من معين آخر كالذي يحتكم اليه الأطفال في رسومهم.

على كل حال، فالحديث عن الحداثة في الفن الحديث، عن ذاتية البحث، هي إذن مسألة أساسية وبها بلغ الأمر بالفنان الحديث (لما بعد سيزان)، الى حدّ اهتمامه بذاتية اللوحة، ذاتيتها وليس موضوعيتها، أو أية شريحة أخرى فنية بدافع من (التجديد)، وتقديم الإضافات الرؤيوية والتقنية والأسلوبية من أجلها. ومثل هذه الصيرورة في العطاء تنهل بلا شك من موقف انساني موصوف بالشمولية والانفراد بالرأي، وهو موقف أقل ما فيه أنه يعبر عن مدى تجوهر الوعي الفني بالمصادر العلمية العالمية للحضارة، وما انفعال التكعيبيين بالفن الزنجي وفنون جزائر المحيط سوى غيض من فيض بما سيؤول بالحداثة في الفن الى منابع ومناهل أخرى أكثر شمولية. ان الموقف الشمولي في الفكر الحداثوي هو الآخر موقف علمي الى جانب الموقف الاختزالي الذي بدأ به(بول سيزان)، وتلك بلا شك من أوليات البحث الفني إبان كان الفنان قد انفعل بالعلم في عصر كانت (الحقيقة العلمية) لا تزال خاضعة لما تقدمه (التجربة

المختبرية). ان العمل الفني التأليفي ينسجم مع هذا المفهوم الذي لم يعد الآن ليحتفظ بنفس بنيته الراهنة، ولكن منذ ذلك الحين والفنان الباحث يعلن عن مبدأ (اللا - بحث) دونما هوادة. وليس كبابلو بيكاسو فنان أبتلي بأسطورة الخالق الملهم. في حين تنطق نحوته على الأقل بمدى تنقيبه عن (الاختزالي) في النتائج الفنية لآثار حضارات الشرق المتوسطي. ان البحث في مبدأ الشمولية والاختزالية هو من نتائج الفكر العلمي، ومع ذلك فإن ما يقدمه لنا العلم اليوم من (مظاهر) تكنوقراطية، تصنيعية، ومن معطيات جاهزة تمنحنا عناصر جديدة للتعمق في منهجه الفني. لقد بدأ الفنان يتأثر كذلك بالمعرفة (الابستمولوجيا)، والمعرفة أبعد غوراً من العلم. وهكذا نستطيع أن نسترسل في تجاوز الحديث عن (الحداثة) بالحديث عن (ما بعد الحداثة) وهو موضوع عصرنا الراهن لولا أهمية أن نظل عند مشارف هذا المجال الجديد الذي لم يعد فيه الفنان ليقيم هوية عمله الفني التشكيلي، وهو في خضم صراعه الرهيب مع ما يواصل مناخه الثقافي الذي يوحد فنه بالعلم وبالفلسفة و بالمعرفة وبكل ما من شأنه أن يخرج بقابلياته الى صعيد جديد يقيّمه بكل النتائج التي تبتعد به عن محاوره الأساسية : - (الفنان، المشاهد، الناقد) وأخيراً (استقلالية النص)، وأقول : - أنه بين هذا وذاك سيكون علمياً في اختياره. ما الذي يقدمه لنا العقل اذن بموازاة الأحاسيس والعواطف وعالم الروح، وكلها تتعامل مع الجمال (وهو العنصر الأساسي لكل عمل فني)، الا نتائج تلك الحركة الرائدة في مجال النشور الانساني العلمي؟ أو حركة ما ستتمتع به الحواس والعقول المنفتحة لتمثل الجمال؟؟.

اذن سأترككم أيها الجمهور الكريم ختاماً لكي تستزيدوا معرفة بما يقدمه لكم الدكتور محمود صادق من آراء بهذا الشأن.

نص المحاضرة :

صلة العلم بالفن عبر المنهج :

يسعدني أن تتاح لي هذه الفرصة بالالتقاء مع هذه الوجوه الطيبة في هذه المؤسسة الكريمة، التي خرجت علينا بمشروع يثمّن كل التثمين.

في الواقع أنا أحاضر لأول مرة في هذ الموضوع، ذلك أنني لم أحاضر فيه من قبل. ويبدو أن فنانينا ونقادنا قد بخلوا في هذا المجال، وكان صعباً عليّ أن أجد

المراجع التي يمكن أن تغطي جوانب المحاضرة بالشكل الذي أريد. ومن هنا أرجو أن أقدم بين أيديكم بعض الأفكار التي يمكن أن تكون مثار جدل، ولأختزل هذا وأدع المجال للنقاش من قبل الجمهور.

حينما أتحدث عن علاقة بين العلوم والفنون فإنما أتحدث عن علاقة لا يمكن تحديدها. ولذلك سوف أستغني عن التطرق الى المجالات التي يلتقي بها الفن بالعلم. لأن الفن كما يقال عنه هو قرين الحياة، أما العلم فهو قرين الحياة طالما كانت هناك حياة. فهناك (فن) وهناك (علم)، ولذلك يصعب تحديد هذه العلاقة ويصعب تشخيصها. لن أتطرق الى الآلات البدائية التي ساعدت الأوروبيين على استخراج الأكاسيد الملونة، ولن أتطرق الى تطوير الهندسة الوضعية في ذروة عصر النهضة في أوروبا والعالم الاسلامي، والتي قادت الى تخزين الألوان في أنابيب ساعدت الفنان ليخرج الى الخارج للرسم، الى التكامل الالكتروني الظاهر في الوسائل البصرية في عصرنا الحاضر، الى تأثير اكتشاف الكهرباء وأثره على تطور الموسيقى، الى الفن الذي أصبح يعالج الظواهر الطبيعية كموجات الضوء، وموجات الصوت وما شابهها من منبهات للأعين والاذان وغيرها من أعضاء الحس. كل هذه الأمور لا يمكنني أن أتطرق اليها بالتفصيل فهي تحتاج الى متخصصين في الأمر.

تداخل الفن مع العلم فأصبح الفنان المصمم يعمل مع المهندس وعالم النبات ومع مهندس الحدائق.. الخ. تلك فقط هي أبواب أو مداخل، اذن بقي هذا التقارب وأصبح واضحاً وليس بمقدورنا أن نتحسس أي فجوة بينهما سيعلنها المستقبل، وتلك فجوة بين الفن والعلم ان حدثت. لكن هناك من يقول أن الفن اليوم يختلف عن العلم وأن العلم يختلف عن الفن وأن هناك ما يحول بينهما، لأن طبيعة كل منهما تختلف عن الآخر. يقول (جورجي كيبس) : لا شك أن هذين النشاطين : – الفن والعلم، الخلاقين، يتبادلان الاعتماد على بعضهما البعض، وأحدهما يؤثر على الآخر كما أن كلاً منهما يحرز نمواً أقوى مدى مما كان قد قطعه الآخر، اذن يبدو لنا، وبما يثير الاهتمام، ان غايات وأهداف الفن والعلم تظل وكأنها تلتقي في فنوننا المعاصرة. وبالأخص، من حيث الجوانب الأكثر ارتباطاً بالتقنية والتحليل والتناسب، تقدمها الفنون والعلوم على السواء ، فهي اسهامات متميزة في مجال المعرفة، من خلال أدواتها وأساليبها الخاصة بالإدراك والتحليل والتعليل والتعبير. ذلك أن الفنون والعلوم تتقاسم فيما

بينها وسائل ادراكية أساسية تتفرع نحو تحقيق غايات محددة من خلال الفنانين والعلماء. ففي مجال التخيل والتصور نجد مثلاً أن هذا التخيل والتصور هو ملك الفنان، وهو لا يخص العالم، ولا يخص رجل العلم، وهو في أشكال متعددة يظل عاملاً رئيسياً في التطور التاريخي في الفكر والتفكير العلمي. اذن لم يعد التصور والتخيل خصوصية من خصوصيات الفنان فقط، فقد ظهرت في السنوات الأخيرة نزعة متزايدة لاستثناء أو شجب التصور أو التخيل في العلوم. فعملية الاستكشاف العلمي من هنا هي، نزعة مدمرة للفن فلا نستطيع أن نقول أنها نزعة إيجابية، بل أن هناك من يقول بأن المعادلات الرياضية المجردة هي أيضاً مستثناة من الفنون. ويحضرني هنا أن افاجئكم بشيء بدأ فيما قبل التاريخ واستمر معنا الى يومنا الحاضر وما زال يعايشنا وسوف يبقى مستقبلاً، وهو البحث عن حقيقة الطبيعة. ما هي الحقيقة الطبيعية؟ أجاب عنها فيثاغورس في القرن الخامس قبل الميلاد بقوله : اذا واجهنا الطبيعة ككيفيات مختلفة من حيث اللون والرائحة والطعم.. الخ، فهذه الاختلافات في الكيفيات ناجمة عن اختلافات في الكم. (أنا أتكلم الآن عن فيثاغورس وعلم الرياضيات). أريد أن أتحسس أين الفن من هذا الكلام؟ قطعة الخشب (يقول فيثاغورس في فلسفته)، تختلف عن قطعة الحديد، عن قطرة الماء، فقط بالكمية. اذا اعتبرنا أن النقطة تمثل عدداً واحداً؟ [أعني، تصوروا معي أن هناك نقطة وهذه النقطة اذا وضعت كنقاط بجانب بعضها كوّنت «خطا»]، اذن، أقول أن الفرق بين النقطة والخط هو فرق (كمي) وليس فرقاً (نوعياً). لو أمسكنا.. بهذا الخط، (تصوروا أني أمسك بالخط وأحركه أفقياً) فلسوف يكوّن لنا سطحاً، أو شكلاً، (لكن الحقيقة هي أن هذا الشكل هو مجموعة من النقاط، لأن الخط هو نقاط، وسير الخط الأفقي هو سير نقاط). اذن (الشكل والخط والنقطة) هما من نفس (النوع)، ولكن الاختلاف في (الكم). فلو حركنا هذا السطح عامودياً لكوّنا كتلة ما. وأيضاً فإنّ هذه الكتلة هي مسار نقاط مؤلفة من سطح بشكل عمودي، وهكذا فلا فرق بين النقطة والخط والشكل والكتلة من حيث النوع، وانما يبدو الفرق من حيث الكم فحسب كما ذكرنا. هذا ما قاله فيثاغورس في نظريته، بشكل أو بآخر، وليس من كائنات الدنيا بأسرها، من يخرج عن هذه الحالات الأربع. وبقي هذا هو المعمول به الى أن أتى علم الطبيعة، وعلم الطبيعة الذرية اليوم، ليقول شيئاً كهذا أيضاً. اذ ليس الفرق، عند هذا العلم، بين خشبة

ونحاس الا فرقاً في (التكوين الذري)، الداخلي في كل منها، وقوام هذا التكوين الذري هو عـدد من الإلكترونات والبروتونات والنيوترونات، وهو يزيد هنا وينقص هناك، فتختلف المادة ليصبح هذا خشباً ويصبح هذا نحاساً. ان العلم الحديث الذي أتى مع علم الذرة، عزز كما يبدو ما أتى به فيثاغورس قبل الميلاد. والخلاصة فأني أود أن أخرج من كل هذا بمايلي :

الفن، ولنأخذ ما تقول به التكعيبية (وقد تفضل الأستاذ شاكر وتحدث عن التكعيبية) تعبر عن نفس الحقيقة، فلو حللنا هذه التعكيبية لوجدناها تلتصق تماماً بمبادىء فيثاغورس. التكعيبية لم تبدأ مع بيكاسو أو مع سيزان أو مع براك، التكعيبية موجودة منذ القدم، موجودة مع الانسان الأول. وهنا اذن يلتقي العلم مع الفن. الفنان دائماً يدعي أنه خالق وأنا في الواقع أعارض الفنان الخالق. وأقول ليس هناك خلق في الفن، وليس هناك جديد في الفن، انما الجديد هو طرائق التعامل مع عناصر الفن. وليس الجديد (بمعنى الجدة) أنني أخلق شيئاً ما. كلا، وأنا أتمسك بهذا الرأي دائماً وألاقي المعارضة في سبيله، وأنا أثيره هنا في هذه القاعة ليجد نصيبه من النقاش.

على أن طبيعة الفن، وطبيعة العلم، كلاهما، طبيعة حية. (الآن أنا أتكلم عن المفاصل التي يلتقي فيها الفن والعلم)، فإن للفن والعلم طبيعتين متشابهتين وهي الحياة. انها طبيعة حية تنمو وتتطور، الفن ينمو ويتطور وهو حياة، والعلم ينمو ويتطور وهو حياة أيضاً. كما أن لكل منها مداخلات وعمليات أو دورات مستمرة للعمل العلمي أو العمل الفني، وهكذا تدور الدورة، فهي تعبر عن الحياة كظاهرة، وبالتالي فإن أية ظاهرة علمية أو فنية تخضع لهذا النظام. (هذه الميزة التي تؤكد بأن طبيعة النشاطين هي الطبيعة الحية النامية والمتطورة والمتغيرة، كل ذلك مقتبس عن تعريف لأحد الفلاسفة يقول فيه : - (إن الفن هو الابداع الذي يعتمد على تركيب الأجزاء ويقوم الفنان باختيارها وبنائها في وحدة متكاملة). وهذا التعريف من الممكن وبكل بساطة أن نرى فيه تحيّزاً للعلم. فلو أردنا أن نقول (ان العلم هو الابداع معتمداً على تركيب أجزاء يقوم العالم باختيارها وبنائها في وحدة متكاملة)، فلا فرق اذن بين ما يقوم به الفنان وما يقوم به العالم، وانما النتائج هي التي تختلف... وهناك نظرية أخرى تقول (ان كل نظام حي في الدنيا، سواء أكان نظاماً اقتصادياً أو نظاماً اجتماعياً أو نظاماً سياسياً أو نظاماً علمياً... أي نظام، يبدأ بالجزء، فهذا الجزء اذا ما اتحد مع

الجزء الآخر فسيكوّن الشكل، واذا اتحد الشكل مع شكل آخر فسيكوّن النظام. وهذا النظام اذا اتحد مع نظام آخر فسوف يؤلف المعنى، وهذا المعنى اذا اتحد مع المعاني الأخرى فسوف يكون البناء. اذن هنا عدة دوائر هي : - الجزء والشكل والنظام، المعنى والبناء. ٠فلو أخذنا أيّ نظام علمي فهل يخرج عن هذا المنطق؟؟)، برأيي أنه لن يخرج عنه على الإطلاق، كما أن أي عمل فني لن يخرج أيضاً عن هذا البناء. سقت هذا المثال فقط، لكي أعزز رأيي عن أن للفن والعلم طبيعتين مشتركتين، وهما الحياة، النمو والتطور.

ثمة نقطة أخرى جديرة باهتمامنا وهي مدى استباق الفن للعلم. يروى عن أحد الفلاسفة (أعتقد أنه كبلر، وهو من جيكسلوفاكيا)، أنه كان سائراً على جسر براغ في زيارة لصديقه، وصادف أن أثلجت السماء، فتأمل في حينه حبة من البرد فوجدها سداسية الشكل، وحينئذ بدأ يتساءل (لماذا حبة الثلج سداسية؟) وبقي هذا السؤال مطروحاً على العلماء وعلى الفنانين «لماذا حبة البرد سداسية؟» ثم بدأ العلماء يدلون بدلوهم. ولا أستطيع أن أنقل ما تناوله كل العلماء حول اتحاد الهيدروجين بالأوكسجين واستقطاب الذرات، الى أن تكون الشكل وأصبح سداسياً. لكن السؤال الذي كان يدور في عقل كبلر هو لماذا كان في خلد الخالق أن يخلق حبة الثلج سداسية؟ لماذا لم يخلقها مستديرة؟ ولماذا لم يخلقها مكعبة؟ ثم بدأ علماء هكذا بتعليلاتهم وايراد التفسيرات المختلفة.

لكن هذه التعليلات والتفسيرات كانت مطابقة للواقع بعد ملاحظة الشكل في خلية النحل السداسية. فالنحلة كما برمجها الخالق تبني لنا وحدة سداسية، وهذه الوحدة التي سيعجز عنها مهندسو العالم لكي يأتوا بمثلها، لماذا كانت سداسية؟... تناول الأمر ذلك رجال علم الطبيعة فقالوا (ان صغار النحل تستقر وترتاح أكثر في الشكل السداسي)، أو أن الشكل السداسي يختصر لنا الفراغات بين الأشكال : - إنه شكل اقتصادي، ولكن التعليلات والتفسيرات لم تبدأ قبل أن يوجد الشكل السداسي من قبل النحلة. هنا أريد أن أقول بالحرف الواحد : - الشكل يسبق التعليل والتفسير في الفن، بما ان هناك سمة تجمع بين العلم والفن، وهي التي ينكرها البعض أو يستكثرونها على الفن. إنها سمة (التراكمية)، وهو مفهوم يخص العلوم ودعوني أتساءل مجدداً : لماذا لا يحمل الفن هذه السمة التراكمية؟ فالفنان، كسيزيف في عصر

من العصور ما عليه اذا أراد أن يبحث في موضوع ما الا أن يعود الى نقطة البداية. وليست هناك خبرات متصلة يمكن الاستناد اليها، بل عليه أن يبدأ من الصفر، أما العلم فليس له حاجة للرجوع الى نقطة البداية، لأن هناك سمة تراكمية، في حين أن الفن لا يحمل هذه السمة بنفس الوضوح. أعتقد أنكم تعارضون هذا الرأي معي، واختصاراً للوقت أقول : - ليس هناك ثغرات وفجوات في تاريخ الفن، انه متصل. نعم نهر متصل، من التراكمات وكل مذهب يسلم الذي يليه ما استلمه من الذي قبله : - الكلاسيكية الجديدة سلمت ما لديها للرومانسية ما أخذته من المذاهب التي سبقتها. الرومانسية سلمت الواقعية ما أخذته من الكلاسيكية الجديدة. الواقعية سلمت الى ما بعد الانطباعية ما أخذته من الرومانسية. اذن ليس هناك فجوات على الاطلاق. هناك مسيرة متواصلة.

كنت في المرحلة الثانوية أرسم بالشمع ثم خطر لي أن أصهر الشمع وصهرته، وصرت أسكب القطعة على لوح (بلاكاج) كنت أرسم عليه، وهكذا بدأت أرسم على لوحة ملونة، أي الوّن الشكل واسكب عليه الشمع، فهذه تجربة جديدة. لكن ثقافتي المحدودة منعتني من أن أحدس ان الفراعنة كانوا قد أبدعوا في هذا المجال، اذن ليس من عيب للفن أن يكون غير متصل المراحل، انما العيب في ثقافتنا التي لا تحاول أن تغوص وتتحسس العتبات التي توصلنا الى الجذور. ذهبت مرة الى الولايات المتحدة واذا بهذا (التواصل) هو ما يدرس في جامعاتها، وقد أنصتّ لهذا الموضوع في حينه، وبالتالي خرجت ببحث عنه. ما يشفي غليل أي فنان يريد أن يتعامل مع هذه المادة هي هذه السمة التراكمية. انها موجودة في الفن. وهذه السمة ستتيح للعلوم بدورها أن تنمو وتتطور في الوقت الذي لا تمتلك فيه الفنون هذه السمة كما العلم. ان الاختلافات متعددة في هذه المجال، فاسمحوا لي أن أختصرها : - لو سلمنا بهذه الاختلافات لجاز أن نحكم على أن التطور في الفن هو أمر غير وارد، فلن يتطور الفن بتاتاً. وان كل فنان سيبدأ من البداية كل مرة. في حين يبدأ رجل العلم من حيث توقف سلفه. يقول (جورج سارتون) أن الأنشطة العلمية هي وحدها التي تتصف (بالتراكم) والتقدم، ويقول (كروبر) أن كل فن لا بد له في كل فترة من الفترات المتقطعة من أن يبدأ من البداية. فما أشار اليه هو أن هناك فجوات في الفن هي التي ترجح العودة فيها الى نقطة البداية، وهذا كل ما في الأمر. اسمحوا لي اذن أن أتحدث عن صفة أخرى تجمع بين العلم

والفن، فالحكم على التراكم يتم بواسطة المعايير، وسيقال أن ليس للفن من معايير، في حين تمتلك العلوم معاييرها. والحقيقة هي أن النقاد (أساتذة النقد وفلاسفة الفن) لم يبقوا مكتوفي الأيدي أمام مثل هذا الادعاء بل أبطلوه. كما تعرفون، فإن هناك فلسفات أوضحت هذا الأمر. هناك الفلسفة الشكلية وهناك الفلسفة التعبيرية وهناك الفلسفة الذرائعية، كل من هذه الفلسفات تؤكد على معايير محددة تخصها. فمثلاً الفلسفة الشكلية تركز على أهمية الكل... وبإختصار فإن للفن معاييره حقاً.

نستطيع أن نحكم على العمل الفني حينما نقول مثلاً، أن هذا العمل يستحق أن نقتنيه، وهذا العمل لا يستحق ذلك. هناك معايير لا أدعي أنها بمستوى المعايير العلمية دقة، وانما هي معايير موجودة تتناسب مع مبادىء علم الجمال : - معايير تقيّم القيم، وهو ما يعجز العمل الفني عن أن يقيمه. ولكن قيمة العمل الفني هي أيضاً معروفة من خلال علم الجمال، وهو الذي يلتقي مع العلم في هذه الميزة، ميزة امتلاك المعايير. اذن، هنا يحق للفنان أن يجرب ويزاول التفكير العلمي. وفي حقيقة الأمر أن الفنون ما هي الا جمال تقني والفرق بين التقنيات النفعية المتعارف عليها وتقنيات الفنون فرق شاسع، ولكن مع تطور الفنون ومفاهيمها وتطور العلاقة بينها وبين الحياة، أصبح هذا الفرق بينهما بسيطاً. فالتقنيات المتعارف عليها على أنها نفعية تهدف بدرجة كبيرة الى توفير حاجات الانسان المادية. ان الفن لم يغب عن المشاركة في توفير هذه الأمور الفيزيائية بل شارك بها من قريب أو بعيد، ولكن الفن تقني نفسي أكثر منه فيزيائي فيزيولوجي. فالطب النفسي يعتبر من التقنيات النفسية الاجتماعية ويستخدم الى حد ما كتقنية علاجية.

النقطة الأخيرة هي تعاملنا مع التراث، وتعاملنا مع التراث الفني، وهو ما يحدو بنا لمثل هذه الاعتقادات، أي الى أن الفن غير تراكمي، وانه ليس له معايير. ان تعاملنا الخاطىء مع التراث جعل من هذه الاعتقادات عبارة عن مفردات يجب العودة الى أصولها، وبحذافيرها دون أي تطوير أو اضافة لكي يبقى الفن أصيلاً، هو في بعض الاتجاهات التي أعتبرها غير إيجابية. ان التاريخ ذو بنية تراكمية من خلال تطور الحضارات التي لم تتصل اتصالاً حياً بالسابق منها الا من خلال الشكل. اذن نحن الآن ازاء نقطة قد أضيفها الى ما سبق ان قلناه عن حبة الثلج والنحلة والخلية، أقول : - إن دراستنا للتاريخ كانت من خلال الفن، فلم يقرأ التاريخ انسان من قبل الفنان.

والذي قرأه كان من خلال الشكل فحسب. الشكل كان هو قراءتنا الأولى في التاريخ، والشخص الوحيد الذي يمكنه الاتصال بمن سبقه ومن يأتي بعده هو الفنان. انه يمتلك قدرة التأمل أكثر مما عند رجل العلم، ومن هنا ففي التراث استطاع الفنان التشكيلي أن يجد نقطة البداية في مختلف الحضارات أكثر من الآخرين، التراث اذن ليس هو ما نقلده بل ما نصنعه بأساليبنا الخاصة.

أكتفي بهذا القدر، وشكراً.

مدير الندوة : -

أغنانا الدكتور محمود صادق عن الكثير من التساؤلات، ولكنه أيضاً في نفس الوقت أثار الكثير الكثير من التساؤلات، فقد كانت محاضرته قيّمة وغنيّة الدلالات. الواقع أن مسايرتي للمحاضرة تثير لدي بعض الاعتراضات.

(الادراك، التحليل، التعبير)، هو ما يتقاسمه كل من العلم والفن، وفي رأيي انه في الحديث عنهما إنما أراد أن يربط بين العلم والفن في الكثير من المجالات، وهذا شيء مشروع بالطبع، وأنا أتفق واياه فيه ولا سيما في مجال الاشارة الى التصور والخيال، إن التصور والخيال موجود في العلم أو الفن ولكن لكل قناة تعبيرها الخاص عن هذا المعنى، فالخيال في العلم هو الحافز أما في الفن فهو الإبداع.

هناك مسألة مهمة أخرى تطرق اليها الدكتور، وهي اشارته الى الظاهراتية أو الفينومونولوجية التي هي من منظور فلسفي تضع هذا التعليل : - الماهية لا تسبق الشكل الى الوجود ولكن الشكل يسبق الماهية. أي أن (ميرلوبونتي) في استئنافه للفكر السارتري أراد أن يقول أن الظواهر المادية هي في الأساس أشكال، ومن جملتها الإنسان، ولكن الإنسان يصنع ماهيته من منظور وجودي، وبالتالي فإن الحياة هي كشكل تظهر، ومن خلال ظهورها تصنع معناها. هذا بالنسبة للإنسان، وأعتقد أن الفرق الجوهري بين العلم والفن يكمن في هذه الناحية، وهو أن الفن مهما عبر عن نفسه بواسطة الشكل فإنما هدفه الأساسي هو التعبير عن المعنى، فلو أخذنا على سبيل المثال، ولا أريد أن أطيل، (البذرة) فهي حينما تزرع تؤدي الى تطورات شكلية للشجرة : - ينمو الساق والجذور وتظهر الأوراق وتظهر الزهور والأثمار وهذه كلها تغيرات شكلية، لكن البذرة تعيش كل هذه التطورات الشكلية باستمرار الى أن تبدو

كبذرة من جديد، كشكل بذري في النهاية، لكي تزرع، وبالتالي تستمر من خلال شكل الشجرة الجديد. فباعتقادي أن البذرة هي التي يبحث عنها الفنان في التعبير، بينما العلم هو الذي يوثق الشكل في تعبيره الخاص. أتفق مع الدكتور في قضية النزعة التراكمية في الفن، ولكن باعتقادي ان دراسة تاريخ الفن ليس هو بنفس معنى دراسة الابداع. فالفنان كمبدع يضطر في الواقع الى العودة الى نقطة البداية، ولكن العمل الفني كتاريخ تطوري هو تراكمي. اذن هناك تمييز واضح بين الابداع في الفن وبين التراث الفني المتراكم. الابداع يقتضي العودة الى البداية وهذا لا يتحقق في العلم. العلم تراكمي لأنه شكلي، في حين أن تراكمية العمل الفني في تأريخ الفن، أي في المحور التطوري للعلم الفني. ربما هي عند الفنان بذاته، المراحل التي يمر بها فهي مراحل تراكمية، لكنه في كل مرحلة سوف يعود من جديد للابداع وبالتالي يبدأ من نقطة البداية.

هذه ملاحظات عابرة تسنح لي وأرجو أن يزيدنا الجمهور الكريم معرفة في مناقشة محاضرة الدكتور.

النقاش : -

س : - عندما تحدث الدكتور في النقطة الأخيرة عن التراث وقال بأن ما نقلناه عنه هو الشكل فأنا أعتقد أن الشكل لم يكن وحده هو المهم في التراث، المهم هو (معنى) الشكل، أي المعنى الذي أوصى به الشكل لنا.

الدكتور محمود صادق : -

لم يكن قولي ان التراث هو أن نأخذ الشكل من التراث، انما قلت بالنسبة للتراث في هذه النقطة، ان الشكل هو الذي كان مقروءاً فيه أولاً. قلت أن الشكل هو أول قراءة يقرؤها الانسان في تاريخ الحضارات، أي أننا من خلال الشكل انطلقنا الى ما بعد الشكل. في الأول رأينا الشكل ثم تعمقنا في المضمون.

د. علي الغول : -

في الحقيقة أن المحاضرة كانت قيمة. وقدأحسست بموقف الدكتور محمود بوضوح عندما قال أن الموضوع شائك وصعب جداً، وأعتقد أني حاولت كتعجيز في أحد الامتحانات أن أقدمه (أي أقدم موضوع العلاقة بين العلم والفن) كسؤال للطلبة،

ولكنهم فكروا، أخطأوا، وأصابوا في كثير من الأمور. من اجتهد فأصاب فله أجران، ومن اجتهد فأخطأ فله أجر واحد. الموضوع كما طرح من وقت قليل، احتوى على مادة زخمة. وأعتقد أن الذاكرة لا تستطيع أن تعلق على كل ما ورد فيها. أقول أنه من الناحية الاجمالية أنا أتفق مع الدكتور محمود، في أغلب ما قال، في تحليله العلمي، وعلى المعلومات والمراجع التي استند اليها وحاول أن يضعها في سياق وترتيب مقنع، لكني أعتقد أن ما كان ينقص المحاضرة هو تعريف الفن وتعريف العلم، فنحن لو وضعنا التعريفين أولاً لكان باستطاعتنا أن نقارن بينهما بشكل أوضح. ما استنتجته من المحاضرة هو أن الدكتور يرى أن الفن ماء وأن العلم نفط. الماء يشرب والعلم يحرق ويستفاد منه. اذا قارناهما شكلياً فلا يوجد هناك فرق كبير بينهما. أعتقد أن الفن يختلف عن العلم، ولو أن بينهما تشابهاً، الا أن الفن يختلف عن العلم في كونه اجتماعياً – الفن لا يكون موضوعاً الا اذا كان هناك طرفان : المرسل والمستقبل، وعلى هذا الأساس فكثير منا يتفق على أن الفن رسالة أو هو تعبير. العلم قد يكون في المختبر وقد يساهم في اسعادنا حيث يبحث في الأسباب والمسببات ويعتمد في كثير من الأمور على التجربة والخطأ والمعادلات السابقة، والفنان لا يعتمد كثيراً على التجربة والخطأ لأنه في كثير من الأمور لا يوجد هناك خطأ في الفن وانما هناك وجهة نظر. ومع ان الفنان يدرس الفن كما يدرس العالم العلم الا أنه في كثير من الأحيان يعود الفنان على ما سبق ويعيد الدراسة والتحليل لعله يستطيع أن ينتقد أو يجتهد أو يستنتج شيئاً آخر. العلم يمشي باتجاه عامودي والفن يمشي أو يسير باتجاه أفقي وهذا ما حصل في الفن الاسلامي.

مدير الندوة :

أريد أن أشير الى أن الموضوع ليس هو أن نميز بين الفن والعلم وانما الى أي حد انفعل الفن بالعلم والى أي حد انفعل العلم بالفن.

د. علي الغول : –

لا أحد منا ينكر تأثير العلم على الفن و لا أحد ينكر تأثير الفن على العلم... إن أدباءنا وفنانينا وصلوا الى القمر قبل أن يستطيع العلماء ذلك، وفي كثير من القصص الخيالية، للفنان رؤيته، قد يكون عند العـــالم رؤيته أيضاً، لكنه في هذه الحالة يكون عالماً فناناً.

د. جورج صايغ : –

شكراً للأستاذ محمود، منذ زمن لم نسمع مثل هذا الكلام الجميل. وشكراً لتعليق الأستاذ شاكر العميق والجيد خصوصاً حينما ذكر مفهوم مرلوبونتي ومفهوم الوجودية وكيف أن الانسان يصنع نفسه لأنه موجود ويكوّن نفسه. الحقيقة أن المحاضرة رائعة، وواضح أنها من حصيلة حصاد اطلاع واسع، ولكن لم يكن لها حجارة طريق حتى نتبع هذه الحجارة ونصل الى نهاية مهمة. مثلاً من الثوابت التي كان يجب أن نأخذها : تساؤلنا ما هي الواسطة التي يعبر بها الفن عن نفسه كإبداع انساني؟ طبعاً ذكر الشكل، ثم ذكر الشكل كأساس نفهم منه التاريخ، وهذا صحيح، ففي المتاحف مثلاً فإن الأشكال التي خلفتها الحضارات تبقى في المتاحف لتتحدث عن الحضارات فلا يبقى شيء آخر، الباقي يظل في الكتب. وأهم حصاد للأمم يكون في متاحفها،. هذا شيء مهم. ولكن عندما نقول الشكل، يجب أن نذكر معه طريقة نقد الشكل، لأننا من خلال النقد سنصل الى أصالة هذا المعروض. هل هو صحيح أم غير صحيح؟ وهذا ما تطرقت اليه (سوزان لانجر) في كتابها (Feeling and form)، هذا كتاب مهم جداً لأنه يجعلنا نلم بالموضوع من أوله الى آخره بما يتعلق بالتراث، أي تراث نريد أن ندرسه سواء كان تراثنا أو تراث الآخرين، اذ يجب أن نفهم فلسفته أصلاً، وصلة هذه الفلسفة بالعصر الذي عاش فيه وعندما نفهم الفلسفة فإننا نطور ما نطوره على أساسها ونبقي روح التراث في شكل جديد، وهذا سر التعامل مع التراث. في الواقع اننا يجب أن لا نفقد سر التراث. مرة كنت أتحدث عن الحرف العربي وكان الموضوع هو لماذا كان عند العرب أكثر من خط للتدوين، أما اللغة اللاتينية فإنها تكتب بطريقة معينة، بخط واضح؟ وكذلك الكتابة الصينية فإنها تكتب بطريقة معينة، وهي صور وليست رموزاً. لكن لماذا صار عند العرب ستة أقلام مثلاً ثم استحدث التعليق وغيره، لماذا؟ ما هي الروح الكامنة في خلفية ذلك؟ كيف وجد هذا الشيء؟ عندما نفهم هذا فإنا في النهاية سنتمكن من نقل مفهوم الحرف كيف طرح وهل يتناسب مع التراث أم أنه لا يتناسب. نحن الآن عندما نريد أن ندرس الأساليب الفنية نجد أن لكل عصر أساليبه. ولهذا العصر مقوماته العلمية والفنية. ومن هنا نرى أن صلة العلم بالفن توجد في أن الأسلوب في حد ذاته هو ما كان وليد حضارة معينة. مثلاً نحن في العصر الحديث نرى بعد نظرية (أينشتين) صلة الزمان بالمكان، والبعد الرابع الذي ظهر في أساليب التركيبيين (CONSTRUCTION) مثل (كابو) و (بيفزنيه). ان الـ

(CONCEPTUAL ART) يعطينا مخططاً صغيراً ومحسوساً، ومنه نخرج الى تصور فراغ معين غير موجود. فأنت تخلق الفراغ الجديد بحساب ذلك. أنت تنطلق من المحدود الى المطلق، وهو الإنطلاق الذي أطلقته الحضارة من خلال العلم في العصر الحديث. اذن هناك صلة بين العلم والأساليب، نتيجة لوضع معين في عصر معين، ثم يأتي الفن ليبدع ويتجاوز المفاهيم العلمية المحدودة التي هي عملية في حد ذاتها وتميل الى الاتصال، بمعنى ربط هذا الواقع المعاش بفكرة الابداع الخلقي : - فكرة تواصل الأرض مع السماء.

هناك أخيراً صلة بين الاسلوب الفني والعصر، وهذا منوط بدوره في الصلة بالعلم. ذكر الأستاذ أن أول شيء نبتدىء به هو الجزء ثم الوحدة، ثم الشكل، ثم المعنى، ثم من المعنى الى البنائية. والمعنى شيء معنوي، ليس له صلة بالتشكيل، فهذا بحاجة الى فراغ حتى نصل منه الى البنائية وهكذا فإن المعنى لا صلة له بالتشكيل البنائي.

د. محمود صادق : -

أعترف أن هندسة بناء الطريق للمحاضرة والحجارة التي تؤدي للنتيجة لم تكن واضحة، انما السبب هو سعة الموضوع. حاولت فقط أن أرمي اضاءات على مواضيع مختلفة في هذا المجال، لكي أثير هذا النقاش.

د. محمود صادق : -

أعتقد أن الأخ سأل عن قضايا هندسية أكثر منها فنية، لكن بالنسبة للجانب الطفولي، دعني أنوه الآن بفن الطفل وتعلقه بالتربية الفنية : - الطفل يلتقي مع الفنان في مختلف الصور، أو أنه أي الفنان هو الذي يلتقي مع الطفل، باعتراف بيكاسو مثلاً فقد حاول طوال عمره أن يكون طفلاً في فنه فلم يستطع أن يكون كذلك. الفنان الفرعوني لم يلجأ الى التبسيط، كالمبالغة والتسطيح عندما كان الجسم منظوراً من الأمام ومن الجانب في نفس الوقت. تلك ظاهرة طفولية في الفن. لكن الفرعوني لم يرسم ذلك من قبيل العجز في إمكاناته الفنية وإنما بناء على فلسفة نبعت من مبادىء الحضارة الفرعونية، وليست هذه هي الميزة الوحيدة التي التقى فيها الفنان الفرعوني مع الطفل، بل التقى معه في ميزات عديدة أخرى، وليس الفراعنة وحدهم، إنما مختلف الفنانين في مختلف العصور حاولوا أن يلتقوا مع الطفل في فنونهم.

تعقيب د.علي الغول على نفس السؤال : -

المسألة مسألة اجتهاد. وأنا لا أدعي العلم، العلم يزيد مع المطالعة والقراءة، وأنا من الكسالى مع الأسف. القضية تكمن في اشكالية التعبير المسطح. الفن الفرعوني من حيث التعبير المجسم لم يكن مشكلاً. ونرى كثيراً من الأعمال المجسمة للفن الفرعوني لا تتفق مع الأعمال الطفولية الا في بعض النواحي التي هي ادراكية واجتماعية، صرفة. مثلاً يرسم الفرعون بحجم أكبر من غيره، أو يرسم الإله كبيراً والشعب أقزاماً. ومن الأشياء المسطحة التي ذكرها المحاضر هي الناحية العقلية، أي أنهم كانوا يرسمون بعقولهم أكثر مما كانوا يرسمون بعيونهم. ورأينا في المحاضرة السابقة أنه في بعض الآثار كان الرومان يعرفون المنظور ولكن لم يقتنعوا به. وهذا الكلام هو الذي ذكره قبل قليل د. جورج صايغ عن فلسفة الفنان أو فلسفة المجتمع، أي أن الفنان تفرض عليه ثقافة ما بغض النظر عن الاكتشاف العلمي. قد يكتشف الفنان العلم لكنه لا يستعمل هذا العلم لأن هناك ثقافة أو فلسفة معينة ترفضه. طبعاً نلاحظ أن المستوى العلمي الذي وصله الفراعنة، في بناء الأهرام بالذات هو نوع من الاعجاز ونوع من الضخامة، بحيث أن (ابن خلدون) عندما حللها على أساس أن من بنوها كانوا من العمالقة، لأن المدينة في زمن ابن خلدون أو في التاريخ الإسلامي كانت تبنى على مرحلة جيل، يعني في بحر (٢٠) أو(٢٥) سنة تكون المدينة بنيت ثم ماتت. فعندما حسب ابن خلدون بناء الأهرام وجد أنها بحاجة الى أكثر من (٢٠) سنة لبنائها (وبالفعل اكتشفنا علمياً أن الأهرام استغرقت من حيث بنائها (٢٠) سنة أو أكثر)، وبالتالي استنتج أنه يجب أن يكون من بنوها عمالقة.

ايضاحات على الشفافيات :

الفن الانطباعي : -

يمثل انفعال الفن بالعلم من حيث استلهام الألوان، بمعنى الرسم بألوان معروفة هي ألوان الطيف الشمسي بعد اكتشافها بواسطة المنشور الضوئي، انها تمثل مدى انعكاس الضوء على سطوح الأجسام، فظهور أهمية اللون في الفن هو نتيجة علمية بحتة بالنسبة لفنان القرن التاسع عشر.

ديكــاز :

أيضاً فنان انطباعي وليس فقط من حيث التعبير عن اللون لكن أيضا التعبير عن

لحظة الفعل، أي عن الانطباع الآني لوجود الأشكال المرئية في الطبيعة فهذه أيضاً تنهل من منهل علمي.

سيزان:

لم يكتف بأن يضع نتائج الانطباعية العلمية في الفن موضع الدراسة، وإنما أضاف عليها عقلانية الفعل الانطباعي، فهو الى أي حد يستطيع أن يختزل الأشكال المرئية الى أشكال هندسية، لماذا رسم التفاح؟ هو لم يرسم التفاح اعتباطاً، ولكن لأن الشكل الكروي شكل مختزل من أساسه، فاختاره كموضوع للرسم، وكذلك الاسطوانة في تحويره اياها الى شكل القنينة. وهنا تتجلى نزعة سيزان العقلانية في تطوير الإنطباعية الى نزعة ما بعد الانطباعية، كذلك في رسم المرأة، فلو لاحظنا بدقة أكبر أنه لم يرسم الشكل الانساني المحوّر والمبسط فحسب، وانما عبر عنه في طريقة استخدام ضربات الفرشاة، وفيها شيء من الصلابة بهدف إظهار الشعور بالأشكال، هذه أيضاً من نتائج ما حققه سيزان.

* نأتي الآن الى بيكاسو، عبّر عن النزعة العلمية في فنه. في البداية نجده متأثراً بشمولية الفكر العلمي، اذ أن اهتداء بيكاسو الى الفن الزنجي لم يأت اعتباطاً، وانما هو يمثل الواقع العلمي الذي استشرى في نهاية القرن التاسع عشر، والذي كان مرتبطاً بنزوع الفكر الشمولي في كل الميادين للانسان المتجه نحو وحدة الفكر العالمي.
* في هذه اللوحة يطرح بيكاسو مفهوم حركة المرئيات، أي إضافة البعد الزمني للأبعاد الثلاثة، وبالتالي يشوه الأشكال المرئية الى أشكال مرئية محوّرة فيها تدخل فكري هو نتيجة المحور العلمي الذي أدخله في أعماله الفنية.
* سريالية (جان ميرو) تتعلق بطبيعة الأشكال المرسومة، لكن السريالية كما أوضحت هي أيضاً ذات قاعدة علمية إذ تستند إلى علم النفس الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر (الفرويدية)، وبالتالي التعبير عن النزعة الفرويدية في العمل الفني.
* نأتي الى السريالية كما هي عند (سلفادور دالي) والأشكال الواضحة التي تجمع بين المرئي والمفكر به أيضاً عند مستوى اللاشعور/الخيال. ولكن الأساس العلمي ما زال كما هو.

بين العمارة والفنون الأخرى

عمار خماش

تقـــديم

أيها الحضـور ، أرحب بكم . لقاؤنا هذا اليوم مع الفنان عمـار خمـاش ، وهو معمـاري ورسام أردني ولد في الستينات ودرس العمارة في الولايات المتحدة الأمريكية ويشـغل وظيفة للتصـميم وانشـاء المباني ذات العلاقة بالآثار والبيئة ، وكذلك بالنواحي الاقتصادية والإجتماعية للمجتمع الإنساني.

والحديث يتعلق بالعـلاقة بين الفنون والفنون التشكيلية على وجه الخـصوص . وسـوف أمـهد للمحـاضـرة بحديث مقتضب حول ما تشترك به الفنون عامة ، ومدى انطواء الفن المعماري على الفنون التشكيلية الأخرى وذلك من منظور جمالي وثقافي .

تمهيـــد :

تشـتـرك كل الفنون التـشكيليـة في كونهـا منجـزات تتـخـذ من [الأبعـاد] مـادة لظهورها ، كعالم ثالث ، يتوسط كلا من عالم الفنان الذاتي وعالم المحيط الموضوعي والخـارجي ، وهو الذي يحـتـوي عـالم الفنان - ويلتـقي واياه من خـلاله دون أن يلغي بالطبع انتفـاء البعـد الزمـاني فـيه ، فـان للزمـان حـضـوره في أي فن تشكيلي ، حـيث تتكامل فيـه الأبعـاد ، سـواء بالنسبـة للفنان أو الجمـهور والناقد وربما للعمل الفني أيضـا ، كعالم مستقل ، باعتبـار أن هذه هي المحاور الأسـاسية لتعريف العمل الفني التشكيلي . على ان الصـيرورة ، التي يلتقي فيـها الفنان بالعـالم والتي يتـألف بعدها كـيان الأثر لا انشـاؤه أو تركـيبـه فـحسب ، تظل في دورها العـامل الأسـاس في تنوع الأجناس الفنيـة ، ذلك أنه لم يكن النحـات مـثلا يستطيع ممارسـة النحت حقـا دون أن يجعل من المادة الأولية النحتية ، المرمر ، الجبس ... الخ ، المفصل الحق في طريقته أو أسلرب التقائه بالعـالم (كمـا في أعمال مـايول أو جيوكامـتي أو سـيزار مـثلا) ، فكل واحد من هؤلاء الفنانين ينفرد بطريقته في مـجابهـة المادة النحـتيـة ، وبالتـالي فـإن هذه المجابهة سـوف تنعكس على رؤيته الفنية . أقول ، اذا لم يكن النحات ليستطيع ممارسـة النحت حقـا دون أن يجعل من المادة الأولية النحتية مـفصله الأسـاس فـإن الرسـام بدوره

لن يمارس الرسم دون أن يتخذ من السطح التصويري ذي البعدين والذي تجعل منه الجهات الماثلة في المحيط منطلقا له . أي أن المشكلة لدى النحات تتعلق بطبيعة الكتلة، أما مشكلة الرسام فتتعلق بطبيعة الأرض أو الجدار أو السقف أو الواجهات المعمارية المختلفة عموما ، وهي بما عليها من ألوان في المحيط الذي تتحقق من خلاله حصيلة كل هذه السطوح مجتمعة ، وما تنوّع فيها من مواضيع الرسوم الطبيعية ورسوم الأشخاص عبر التاريخ بسبب تعدد معنى الجهات . (رسوم الطبيعة تمثل الرؤية العمودية على سطح الأرض ، بينما رسوم الأشخاص تمثل الرؤية الأفقية)، أما الفنان المعماري فهو الذي سيبدأ صلته بالعالم من خلال الفضاء ، والذي سيحقق مغزى المسكن فيه عند إنشائه تصميما ، أي تهيئته حيزا أو فضاء داخليا يستطيع أن يشبع حاجة الانسان للجوء والاحتماء في مناخ من الإطمئنان والراحة والسعادة ، في حين كان الفخاري الذي يصنع الفخار والخزف يحدد صيرورته بالعالم عبر الطريقة التي تتكون أو تنحصر فيها المادة الأولية ، وهذا يعني أن الخزّاف يجابه المادة الأولية وهي الصلصال ، أما النحات فيواجه الكتلة الحجرية كمادة أولية ، في حين أن مجابهة الرسام تنصب على الجهات المحيطة به في المحيط . المعماري سيتساءل كيف ينظم الفضاء في المحيط ، في حين يحدد الفخاري أو الخزاف صيرورته بالعالم عبر الطريقة التي تحقق فيها إعادة الأولية ، عبر الصلصال وبالتالي الطين المفخور من جديد . (ماء ، تراب ، هواء ، نار) وهي العناصر الأربعة للمخلوقات كما هي مقسمة أو مصنفة منذ أيام العصور القديمة . وهكذا ، فان الأشكال أو الأنماط المتنوعة التي يلتقي فيها الفنان بالعالم ، أي المادة الأولية (المادة الأولية لذاتها) في حدود المحيط أو البيئة (البيئة كفضاء)، هي التي ستحدد الفن الذي يختاره ويمارس حضوره من خلاله . الفخاري يكتشف فنه عند مجابهته الصلصال ، وعند تنافذ كل من الماء والهواء والتراب والنار ، وهذا ما سوف يترجمه أيضا في انتاج الأواني الدائرية الشكل وما عليها من رسوم وزخارف ، فهي تكاد أن تكون رموزا واشارات لهذا الكون كما الصخر الدائري . أليس هو اشارة لهذا الكون ودورته الخليقية ؟ والنحات يكتشف فيه عند صراعه مع المادة النحتية رمز الطبيعة نفسها أو مجابهته للكتلة والفراغ ، في حين أن الرسام يعيش فنه عند تنافذه مع السطوح التي يتألف منها المحيط و (أي لوحة كانت هي السطح إما كأرض أو سقف أو جدار) ، :- وتلك

السطوح ستظل في الواقع المفاصل التي سيستخدمها المعماري عند إزاحته الفضاء الداخلي المزاح عن الفضاء الكوني . من هنا يحق لنا أن ندرك من خلال كل هذه الصيرورات مدى تواشج العلاقات بين الفنون الأبعادية ، أو التشكيلية بواسطة الأبعاد بالذات ، بالأسلوب الذي يختار فيه الفنان طبيعة موقفه الانساني الجوهري من العالم ، وبعبارة أخرى ، مدى فهم صلته هو « الذات المتأملة » بالعالم باعتباره موضوعا يستطيع في آخر الأمر أن يحقق من خلاله موضوعيته :- صيرورته الانسانية الجمالية .

نتساءل الآن كجماليين : ألم ينشأ فن الفخار باعتباره ممثلا لهذا الخلق والخليقة حيث التنافذ بين المياه العذبة والمياه المالحة في الفكر العراقي القديم (اسطورة اينوما ايليش) ؟ وحيث يتشبع الفكر التربيعي ، السومري القديم بدورة المحيط إزاء ثبوت المركز بتمركزه النقطوي ؟ ان شكل الإناء ، أي إناء ، هو الصحن الدائري ، دائرية الأفق عند دوراننا حول أنفسنا في أرض مستوية ، والجرة الكروية الشكل ، هي رمز الكون الأحدب بتصورنا المعاصر ، هي التجلي الوظيفي لمعنى الخليقة المتجددة عبر دورة الحياة الخصوبية كما الفصول الأربعة وتوالي الليل والنهار وأوجه القمر . ألم ينشأ كذلك النحت المدور كمسرح للصراع بين الإنسان والمادة ، ومن خلال الصيغة الاجتماعية بين السلطة الإلهية والسلطة الحاكمة وطبيعة الحياة اليومية للرعية ؟ ثم ألم ينشأ الفن المعماري من أجل استيطان الفضاء - الأرض . والرسم من أجل وصف علاقة الانسان بالمحيط كالذي تمثله خير تمثيل جماليات الجمع بين المنظر الأمامي للعين والمنظر الجانبي للوجه في أعمال الفراعنة والسومريين والحضارات القديمة في شرق البحر المتوسط ؟ وهكذا تلعب الفنون التشكيلية على اختلاف أجناسها وأدوارها لعبتها في تمثيل علاقة الانسان بالعالم المكاني . بدورها ، كانت فنون الأدب كالشعر والأسطورة و الحكاية الدينية التي سرعان ما أصبحت عند التدوين مواضيع للخط ، الخط المسماري ، وبما تطور فيما بعد الى خط أبجدي ، فضلا عن الأختام الاسطوانية والموسيقى والغناء ومجالات أخرى لتثبيت شكل العلامة من خلال الأثر المتكون بين الإنسان والعالم وفي صلب ذاكرة التاريخ . لقد اضطلعت الفنون الزمانية ، المكانية ، واللغوية اذن في عصورها بمهمة الكشف عن جماليات التقاء الانسان بالمحيط وبشتى منافذ هذا الالتقاء البصرية والسمعية والقلبية :- « إن السمع والبصر

والفؤاد، كل أولئك كان عنه مسؤولا » صدق الله العظيم ، فكانت بذلك توطد للانسان مرجعيته بين كل تلك الموجودات ، وكان الفن المعماري بالذات ، فن انشاء المسكن ، كما في العصر الحجري الحديث بين الانتقال من الانتماء الى الكهوف التي ربما مهدتها له الطبيعة الى البيوت التي استطاع هو أن ينتجها، حيث اخترع عمل الطين المجفف ومن ثم القرميد ... كان هذا الفن الذي يحقق أكبر عملية التقاء بين الانسان والعالم المحيط والذي يسوّغ لنا أن ننسب له فضل المساهمة في منح الانسان حبه لموطنه ، لمسكنه ولفنه ولجماعته التي لا يمكن أن يستغني عنها . وهكذا يحق لنا إذن أن ننوه بأهمية العلاقة التي تربط هذا الفن بالفنون الأخرى ، خصوصا تلك التي تشترك وإياه في أصغر وحدات وجودها المحيطي ، وهي البعد نظير النغمة أو الصوت بالنسبة للغناء والموسيقى والكلمة وربما الحرف لذاته بالنسبة للأدب المدون . ولنقل أخيرا طالما كان الإنسان مؤلفا للسكن ، مختارا إياه منذ أول وهلة باعتباره محيطا يلجأ اليه ، كهفا أو مساحة من أرض ، أو ملجأ وأخيرا كبيت يبنيه بيده ، فهو اذا في جميع الأحوال خطابه المواصلاتي الذي يخاطب به الآخرين . انه كجسده الذي يقول من خلاله أيضا مقولته قبل لسانه وباقي جوارحه اللغوية . وعلى حد قول زيعور في معنى ، المستتر المخبأ ومنطقه التحتي في الإتصال كما نحاول أن نفهمه الآن ، فليس كفن البناء من فن استطاع أن يشبع حاجات الانسان المحيطيّة . سأستشهد الآن بنص لجاستون باشلار ، المفكر الظاهراتي المعروف ، حول العلاقة بين البيئة والفكر في الفنون التشكيلية . يقول باشلار « بعض الصور تحدد صورا معينة من البيوت . كتبت أني ديتهل : أنا في بيت في صورة يابانية ، الشمس في كل مكان لأن كل ما فيه شفاف » ، ويستمر باشلار :- « هناك بيوت مشمسة حيث كل الفصول صيف . بيوت كلها نوافذ. أليس الشاعر الذي كتب الأبيات التالية من ساكني الصور ؟ ماذا كان يقول الشاعر الذي كتب الأبيات التالية من ساكني الصور ، ماذا كان يقول الشاعر ، من لا تسمن في أعماق قلبه قلعة السينور المعتمة ، فبنى داخل نفوسنا حجرا فوق حجر ، قلعة فسيحة مسكونة بالأشباح ؟ » وفي مقال لأريك نويمان في كتاب ايرانوس عام ١٩٥٥ يبرهن الكاتب على أن كل الكائنات الأرضية الراسخة والبيت أحدها تخضع لاغراءات العالم الهوائي والسماوي : « لأن البيت المتجذر جيدا في الأرض يجب أن

ينبثق عنه غصن حساس للريح أو حجرة علوية قادرة على سماع همس أوراق الشجرة. ان الشاعر الذي كتب على سلالم الأشجار كان يفكر بالحجرة العلوية ».

نص المحاضرة

في الواقع سأتحدث إليكم عبر منفذ علماني ، وأعتقد أني في بعض الأحيان قد أفتقد بعض الكلمات التي تسعفني في الحديث . بالنسبة للهيئة المعمارية ، والعمارة فن ، - كما أني رسام أحاول دائما أن أكتشف الخلفية الثقافية والأسباب العملية لتبرير موقفي الفني - ... أقول ، بالنسبة للبنية المعمارية هناك اختلاف من زاوية البعد النظري عندي بيني وبين كثير من الفنانين . وسأشرح لكم في هذه المحاضرة ما يتعلق (بالإنشاء) و (الجاذبية) ودورهما في تكوين الشكل الفني. فأنا أنظر الى الأمر باعتبار أن (المادة) هي التي تحدد لنا علاقتها ببعضها البعض ، نفسها بنفسها ، وما دور المعماري سوى الترجمة لهذه العلاقة . أو الترجمة بين المادة والفكر .. ومجمل القول فان المادة في المصمم .. هي الفنان. فمثلا في دراستنا لفن الفخار ، فان ظهور الأشكال الدائرية للصحون لم تتحدد الا لأسباب فيزيائية وعلمانية . وهذا ما حققته العجلة ، عجلة الفخار والتي كانت دائرية أيضا . ذلك أنه من الناحية الهندسية والحسابية تعد (الكرة) هي أكبر حيز معمول به ولكن بأقل ما يكون من مادة .. كذلك (البيضة) أو (الجمجمة).. أي أن كثيرا من الأشكال العضوية حددت نفسها بنفسها لأسباب مادية تتعلق بوجودها هي في المحيط . وهكذا فاذا كان للفن المعماري جانبه الذهني فهو لا يعدو أن يكون ما يمكن أن يقدم في مجال التجديد في اكتشاف الجمال فيما يمكن أن يمنحه الشكل المادي من (أداء) .. وما يقترحه الفنان هو ترجمة للمادة وليس كخالق لعلاقاتها هي . مثال على ذلك الالات الموسيقية . فجميع أشكالها جميلة من حيث (النسب) . ذلك لأنها مصممة (علميا) ومعمولة لمراعاة قياسات الانتاج الصوتي كما أطوال الأوتار . (هناك حسابات رياضية وفيزيائية في هذا المجال.) كذلك الأمر في الطب وعلم الأحياء . فجمال الأعضاء نابع من (وظيفتها) . فالعين مثلا هي جميلة بمقدار ما تؤديه من وظيفة وليس لمجرد شكلها بل ربما كان شكلها نفسه لم يتحقق بهذا الشكل أو ذاك الا بسببه الوظيفي.

اذن ، فعندما نتحدث عن العلاقات بين الفنون ، كعلاقة العمارة بباقي الفنون التشكيلية فلأن نزعتها الوظيفية كانت قد فصلت ما بينها . ونحن لم نكن لنهتم بموضوع (العلاقة) لو لم تكن (منفصلة) عن بعضها البعض . كل فن له عالمه الخاص . واذا كان لنا أن نجمع بين النحت والرسم في محيط معماري واحد فليس الأمر يعدو عن كونه (تجميعا متعددا) لعدة كيانات مستقلة . في ما أراه هو أن هناك طريقة واحدة يصح أن تتكامل فيها الفنون وهو (النظام التجريدي) .. كأن تكون ثمة عمارة تجريدية ونحت تجريدي ورسم تجريدي ولكنها من حيث (بناها) الأساسية لا (وحدة) فيما بينها.

في بعض الصور التي نستلها من الريف الأردني ، ستظهر لنا الأشكال المعمارية وهي بعيدة عن الموروث جماليا . وحتى هذا الموروث اذا كانت له جذور فيها فهي ملوثة . اذن فجماليته جمالية انشائية فقط . لا علاقة لها بالدين أو التقاليد .. انها جمالية علمانية . كأي جسر عصري أو كبرج ايفل في باريس . ان هذا الأخير حينما نقترب منه نجده مجموعة من المفاصل . انه اذن جميل لهذا السبب بالذات ، أي (ظهوره) فحسب ، منفذا لحاجته في الوجود. ومع ذلك فنحن أيضا إزاء عالمين لإدراك (جماليته الظهورية تلك) . نحن أولا إزاء ما تراه العين ثم ما يراه الفكر . وهو ما سبق أن ذكرناه ... ان أي جسر أو برج عصري يمثل الاحساس بجمال منظره المستمد من جماله أيضا كفكر متطور – أي من خلال ظهوره هو . والفكر هو وحده الذي يكفل لنا الاستفادة من تعدد التجارب وتنوعها بين الفنون أو في الفن الواحد . فظهور التكعيبية في الفكر المعاصر كان يمثل بلا شك عدة امكانيات جديدة لنقل التجربة العلمية الى الفنون ومن بينها فن العمارة . ولربما كان الأمر سيحدث على الشكل التالي :-

كان لظهور الانطباعية قبل ذلك موقف مماثل ، فمن المعروف أن للانطباعية خلفية ثقافية علمية فيزيائية يختلط فيها الهواء واللوحة والناظر معا. فاللون البرتقالي مثلا يتحلل الى الأحمر والأصفر ، أي أنهما بوصفهما متجاورين سيظهران اللون البرتقالي . من هنا نستطيع أن نقول أن المعماري أفاد من هذه القيمة ، سواء عند الانطباعيين أو عند التكعيبيين فاستطاع أن يحقق التوازن بين المعطيات – من موقف علمي – ومن جانبه ، مستخرجا بذلك حلولا جديدة لم تكن معروفة من قبل . ومن

الأمثلة الأخرى على علاقة جماليات الفنون بالعلوم ما نراه في الموسيقى . فلا شك ان طبيعة الأصوات تتعلق بأطوال الأوتار أو كمية الهواء المنفوخة في الشبابة ، كما أن سحب القوس (أو ملمسه) على وتر الكمان له نفس التأثير . بيد أن لتحكم العقل البشري في كليهما دوره في اتقان الأصوات والأنغام ، كما لإتقان اليد عند جرة القلم أو رسم خط ما ، دوره في ظهور الخط في فن الرسم العالي أو الواطئ ، وكرؤية الخط الطويل إزاء القصير. وباختصار ، فان ثمة علاقات نستطيع تحسسها بين شتى الفنون الا أنها لا تخرج عن كونها علاقة (وجود مادي) سواء في عالم الصوت أو العالم المرئي ، حيث يظل هذا الوجود معبرا عن ذاته بما يستطيع الانسان أن يتعامل واياه جماليا وتكوينيا.

عـرض السلايـدات :

أشكال مختلفة عن الجمال المنطقي :

* هناك الطبيعة البحتة ، وهناك الطبيعة التي تمثل تأثير الإنسان عليها ، فمثلا هناك جمال في المساحة الخضراء المرسومة في اللوحة وهي مساحة حقل قمح . ولا اعتقد أن الفلاح الذي هيأ هذا الحقل قصد الجمال أو الجمال الذي نحن نعرفه عند الرسم، فاذا نظرنا اليه فان جماله هو مشروع فكرة الزراعة ثم الانشاء الفني.
* العلاقة بين الفنون الأخرى وبين العمارة تتكون على أساس أن فكرة العمارة تبدأ من حيث تنتهي الطبيعة ولكن بدون أن تعتدي احداهما على الأخرى ، فتشكل المسكن هو جزء من الطبيعة ويكفي أن نحتكم للأغراض التي أنشئ من أجلها ، فهذا نوع من الطبيعة المحورة لأجل وظيفة محدودة.
* في هذه الأيام نرى جمالا في الأقواس.
* الجمال المنطقي دائما ليس هو الجمال المطلق في كل الفترات ، وذلك بعكس جمال المدارس الفنية مثل الباوك أو الركوكو .. فهي مراحل فنية . فبعد كل مرحلة يحدث نوع من الثورة عليها.
* في هذه الصورة ثمة جمال لا يظهر لأول وهلة ، لا توجد زخارف معينة او تماثيل أو أي شيء ، ولكن على بساطة البيت في الصورة – وهو بيت من منطقة الغور – نرى

أن هناك نوعاً من الجمال ، وحتى في نسب الفتحات وعلاقتها بجدار المسكن وقرار أماكنها ، فقد كان كل ذلك ناتجا عن العلاقة مع البيئة والمناخ وكمية الضوء والشمس واستعمال البيت ...

* صورة جدار من بيت طيني : نشاهد هنا أن الشخص قام بطلاء هذا الجدار ولم يكن يفكر في الجمال أو في رسالة معينة ، بينما كان من ناحية أخرى يريد أن يعمل شيئا عميقا يخدمه.

* في هذه الصورة مثلا أقواس ، وهذه الأقواس استعملت في القرى لتصغير المسافة بين الجدار والجدار ، ومن أجل اتقان وضع الخشب ، خشب السقف . وهي جميلة ولكن تشكيلها له علاقة مباشرة بالجاذبية الأرضية وطريقة جمع الأحجار مع بعضها كحجارة صغيرة.

* القوس مثل حبات المسبحة لكن بدون خيط . وخيطه هو الجاذبية الأرضية.

* في هذا المسكن نوع من التجربة من التصاميم المنفصلة عن الأشياء ، فكل ما يظهر الآن هو ناتج عن تعامل مع الجاذبية ومع المواد الموجودة في الموقع نفسه ومع الاقتصاد. المسكن عبارة عن مربع في داخله ربع مساحة ، وفيه ايوان كبير بارتفاع ٦٫٥ متر . في هذا المسكن ناتج حقيقي بين الكلفة وقدرة العمال على حمل الحجر وحجم الحجر ، وكمنفذ وكمصمم لهذا البيت أقول : لم يكن هناك مخططات ، كان هناك مخطط عفوي واحد ثم أعيد التصميم مع التنفيذ.

القسم الثالث

مفاهيم ومصطلحات وأفكار

من المصطلحات المعرفيــة والثقافية التشكيلية (اشكاليتي)

شاكر حسن آل سعيد

تقديم

موضوعي في هذه المحاضرة هـو الإشكالية ، والإشـكالية موضـوع عويص ، أو بالأحرى ان لكلمة (مشكل) (problematic) في المعاجـم معاني مترادفة سأوثقها كما يلي :-

يرد في قاموس المغني ، لحسن كرمي :-

مصطلح مشكل (problematic) (مشكل ، معضل ، عويص ، مجهول الحقيقة ، مغيب ، كالمستقبل المجهول). هناك كلمات أخرى مقاربة لـ (problematic) وهي (prope) (تجذر ، اكتنه الشيء ، اقتصاه.)كذلك بمعنى الجـرح أو المجس . و prope سبر غور المسألة ، فحصه ، استقصاه ، سبر الأمر . (probable) بمعنى محتمل الوقوع ، مرجح (probably) ربما ، يغلب على الظن . probability أمر احتمال ، امكان . [باعتقادي ان كلمة امكان أو احتمال ترتبط بكلمة « مشكل » ارتباطا وثيقا ، وقد تنعكس من خلال المصطلح الذي نحن الآن بصدده . كذلك probalism مذهب الترجيح أو مذهب التبرير ، ونحن في غنى عنه] . اذن ، نشير بادئ ذي بدء الى أن (باشلار) هو الرائد الأول لاستخدام كلمة [إشكال] ، التي استعارها عنه فيما بعد البنيويون ، وسأقرأ لكم الآن شيئا من باشلار بـ (أيها القارئ : ادرس نبتة الوانكا بالتفصيل وسوف ترى كيف أن التفاصيل تزيد من مكانة الشيء). إن هذا الرجل بعد سنه الكبيرة يعبر في سطرين عن حقيقة هامة ، إنه يقودنا الى النقطة الحساسة ، الموضوعية ، انها اللحظة التي علينا فيها أن نقبل تفصيلا مهملا ، ان العدسة المكبرة هنا تكبّل دخولنا الى العالم.

الرجل الذي يستعمل العدسة هنا ليس مجرد عجوز يحاول قراءة الصفحة ، رغم ضعف عينيه ، بل يعامل العالم وكأنه جديد بالنسبة له ، وحين يحكي لنا عن كشوفه فهو يقدم لنا في الحقيقة وثائق ظاهراتية حيث يصبح اكتشاف العالم أو دخوله أكثر من مجرد كلمة يأباها الإستعمال الفلسفي المتكرر . فالفيلسوف في القالب الذي

يصف دخوله الى العالم ووجوده في العالم يستعمل شيئا ما مألوفا كرمز. سوف يضيف مثلا على زجاجة حبره رؤية ظاهراتية ، وبهذا يصبح الشيء التافه هو الحاجب الذي يدخله الى العالم . أما صاحب العدسة المكبرة فهو ببساطة يلغي العالم . انه عين جديدة أمام شيء جديد ، فالعدسة هنا هي الشباب مستعادا ، هي التي تمنحه نظرة الطفل التي تضخم الأشياء . انه يعود الى الحديقة حاملا عدسته بيده ، يقول ديبواس : (حيث الأطفال يرون الأطفال مكبرين . وهكذا ينتفخ العالم كله عبر بوابة ضيقة . إن تفاصيل شيء ما يمكن أن تكون دلالة على عالم جديد يحتوي كل العوالم. ان المتناهي في الصغر هو أحد مأوي العظمة) (ص ١٨٤ - جماليات المكان - باشلار - ترجمة : غالب هلسا).

الآن لنقبل على شيء من التغيير . سنرى بعض (الشفافيات) في أعقاب قراءتنا لنص باشلار.

أقوال أثناء عرض السلايدات :

* هذه ليست بقعة في الأرض ، ولكنها لوحة . الاشكالية هو هذا الحوار الذي يقع ما بين العمل الفني وما بين الوثيقة ، الشريحة.

* نصل الى نتيجة أخرى :- هل هذه لوحة أم هي شريحة معينة ؟ قد يتبادر هذا السؤال لأول وهلة لو أننا حاولنا أن نربط بين الموضوعين.

* هذه قطعة من جدار مصورة ، بما عليها من كتابات ورسوم عفوية للأطفال أو للمارة . وتلاحظون كيف أن هذا العمل الفني ، وأنا أسميه عملاً فنياً لأنه مرجعي التقني . انه كامل دون أن يرسمه فنان معين ، الاشكالية هنا باعتقادي تكمن ما بين التأرجح بين الحقيقة الموضوعية وبين الواقعة الذاتية . الفنان يحاول أن يكون ذاتيا ، لكن الحقيقة الموضوعية هي أكبر من الفنان.

* هذه لوحة فنية ، ولكن الفنان هنا يحاول أن يقترب من الواقعة ، من الحقيقة الموضوعية، أو الواقعة القريبة من الحقيقة الموضوعية ، من خلال استخدامات معينة تقنية وأسلوبية.

* نحن بازاء قطعة مصورة من أرض عليها بعض المهملات ، ولكن طريقة تكوّن

التنسيق بين الأجزاء يمنحنا وعيا جماليا معينا ، فالإشكالية كما رأينا تكمن في العلاقة بين الجانب الفني والجانب الماورائي والفني من الحقيقة والواقع.

* هنا بعض تفاصيل إحدى اللوحات . انه جانب آخر ، لو حاولنا أن نرسم العمل الفني كعينات فالى أي حد نستطيع أن نكشف أيضا أعماقاً جديدة من خلال هذا العمل الفني (العينة) ؟ نحن نرى اللوحة ولكن لو جزأناها الى عدة أجزاء ، فكل جزء منها هو عالم كامل.

* كتابة على الجدار :- وفي أية لحظة نستطيع أن نكشف في هذه الكتابات ما ينم عن جماليات كانت خفية ونحن الذين اكتشفناها عند التحديق اليها . فلسفة التحديق بالطبع فلسفة مهمة تتفق مع معنى التجذر ومعنى التعمق في اكتشاف الماورائي.

* هذه لوحة يظهر فيها استخدام الفوهة الى جانب الأشكال المستوحاة من الجدران ، فلو حاولنا أن نجزئ هذه اللوحة أو نتعمق في رسم جوانب منها من أجل اكتشاف جماليات جديدة لوجدنا أشياء أخرى فيها.

* تكوينات على قارعة الطريق.

* كتابات ممسوحة . ترى هل حاول الكاتب أو الشخص الذي مسح بعض الكلمات أن يتعمد تبيان جوانب جمالية من خلال عمله هذا ؟ طبعا لا ، في اعتقادي أن هناك اعتبارات غير جمالية لجأ اليها ، ومع ذلك فان النتائج العامة تظهر لنا جمالية هذا العمل.

* جانب آخر من قارعة الطريق ، بلاطة من الاسمنت ، محاط بها بعض التكوينات وهي متشققة . وهناك جمالات أخرى ربما تختلف عما حاولت أن أختاره أنا، ممكن للانسان أن يكتشفها من خلال اختباراته ، و العالم مليء بها.

* تفصيل من إحدى لوحاتي . مجرد وضع ضوء على الفوهة وحصر جوانب معينة منها بمساحة صغيرة يظهر لنا أهمية هذا الموضوع الجديد.

* جانب آخر من الجدران المطاطية.

* لاحظوا : هذا موضوع واحد ، لكنه مصور من عدة لقطات ، ومن جوانب متنوعة . في كل جانب يوجد موضوع جديد وفي كل موضوع جديد يمكن أن يوجد موضوع

أكثر جدة الى ما لا نهاية . ان الإشكالية هي ما نستطيع أن نحصر فيها الجمال باختيارنا إياه وهو على حقيقته المطلقة ، إن أمكن لنا ذلك.

* جانب آخر من تفاصيل الأرصفة ، كأنما هي أرض من كوكب آخر.

* أنا مولع بالشق الجداري الذي يمثل الخط العمودي المتعرج ، وهذه لقطة مسفلتة . تلاحظون أن الشقوق موجودة دائما على الأرض وهي تكوّن لنا عوالم بديعة.

* إحدى لوحاتي الأخيرة التي حاولت أن أتابع فيها قضية رسم الشقوق . هي ليست أجمل من المواضيع الحقيقية ، وأنا أعترف بذلك .

* موضوع من الطبيعة ، اللطخات العامة . انها دهون سيارات ، والصورة مأخوذة من مكان يقع بالقرب من محل تصليح إطارات السيارات . ولكن يا ترى هل يعرف هو ، أي المصلّح ، أن إلى جانبه كنزاً من الأشياء الجميلة ؟

* جانب آخر من الطريق يجمع ما بين الكثافة التراكمية وما بين التعرية في نفس الوقت.

* على كل جدار يمكن أن يوجد عالم آخر . وفي كل عالم آخر جديد يمكن أن يوجد عالم آخر أكثر جدة. وفهم هذه القضية يتوقف على موقف الانسان ، على طبيعة الاشكالية التي يعيشها ازاء هذه الحقائق.

جوهـــر الاشـــكالية :

من المداخل الأساسية لمعنى كلمة اشكالية او الإشكال أو المشكل هو ما يلي :- هناك محاذير أو اعتبارات . ويجب أن لا نضع المحاذير أمامنا منذ البداية فنقول أن هذا الموضوع الذي نبحث فيه موضوع صعب ونحن لا نستطيع أن ننظّر له أو نخوض مخاضته ، فنعتبر أن أي موضوع قابل لأن يكون موضوعنا نكتشف من خلاله معنى الجمال . علينا أن نفرق بين المشكلة والإشكالية . المشكلة تنشد لها حلا معينا ، لكن الإشكال أو المشكل هو أن هناك تكوينا معينا للأشياء يضعها في موضع ما وليس لها حل معين ، لأنها هي التي تمثل الحل :- الوجود في المشكل . ومعالجة هذا المشكل هو الحل. وبالتالي سوف يتجدد المشكل . فهو ليس بمشكلة بتاتا . ثم باعتقادي أن الإشكال أو المشكل يتعلق بالحاضر ، أي المقطع الزمني له . أن ننظر اليه كماضٍ

وحاضر ومستقبل ، هو هذا ما يخص معنى المشكلة . فالمشكلة حدثت ونريد أن نوجد لها حلا في المستقبل ، لكن الإشكال موجود دائما في الحاضر :- بلا مستقبل وبلا ماضٍ. نحن نعيش الحاضر ، وحينما نفكر بالحاضر ، بالآنيّة ، نحاول أن نعيش معنى المشكل . أهم أنواع الاشكاليات ما يمكن أن نجده في نصوص تخص معنى البيئة ، معنى البنى . يقول (التوسير) في معنى الاشكالية ، [و (التوسير) أراد أن يفسر نظرية (كارل ماركس) تفسيرا بنيويا فاستعان بمصطلح الاشكالية الذي استعاره من (باشلار) وبدأ يفسر ، حسب رأيه ، نظرية معينة وأطلق على هذا النوع من التفسير معنى (إشكال)] . لنر الى أي حد يعالج (التوسير) هذا المعنى :- يقول « ان ماركس لم يكوّن اشكاليته الخاصة ، الا من خلال كشفه للألاعيب اللفظية التي انطوت عليها اشكاليات من أخذ عنهم ، واستشهد بهم دون أن يفطنوا هم أنفسهم الى هذه الاشكاليات ، أو يكونوا على وعي بها. أهم ماض للماركسية مقالها الأيديولوجي ومقالها العلمي. وتتركز قيمة الماركسية في أنها استطاعت أن تنقل الفلسفة بأسرها من الموضوع الأيديولوجي الى الوضع العلمي ، عبر المادية الجدلية . [أنا لا أريد أن أفسر نظرية التوسير ولكن فقط لأبين أنه هو الذي أعاد صياغة كلمة إشكالية صياغة جديدة من خلال الفكر البنيوي] ، لكن ، توضيحا لمعنى هذا الاشكال أقول :- ان الفكرة الرئيسية في المادية الجدلية هي فكرة المجالات على كافة مستوياتها . ان كل مستوى من الممارسة الماركسية كما يرى ماركس ، هو بنية مستقلة نسبيا ، ويتحدد الكل الاجتماعي بالبنية المعقدة ، المكونة من الترابط بين المنتظم ، بين المستويات البنيوية كلها ، وليست الممارسة الاقتصادية وحدها هي المحدد لهذا الكل . لقد جعل التوسير (وهذا الرأي لزكريا ابراهيم) الواقع في نظر الماركسية بنيويا وليس ديالكتيكيا ، أي أن الايديولوجية في الفكر الماركسي تعتقد بمعنى الانسانية ، لكن الوضع العلمي في آرائه هو الذي يتعلق بالإشتراكية ، فحاول (التوسير) اذن أن يوضح الجانب العلمي لكي يطبق نظريته في معنى الفكر البنيوي ويلغي الأيديولوجية . ولكن يبقى الحوار بين الأيديولوجية، وبين العلم عبر المادية الجدلية قائما . غير أن هناك ظاهرة ايجابية سوف يتلوها السلب ، ثم ان هذا السلب سوف يصبح فيما بعد ايجابا، **فسلب السلب جديد ، وهكذا :- هذا الكيان هو الاشكالية كما الديالكتيك.**

هناك نصوص أخرى للاشكالية :- نص لجون هال . (ترجم بتصرف من قبل ابراهيم خليل في كتاب مقالات ضد البنيوية) ، يقول (جون هال) : « يسير كولدمان على خطى لوكاش في ادراك المستوى التأريخي الذي يكشف عنه النص الروائي ، ويقف عند مصطلح البطل الاشكالي، الذي يفهم عنه أنه بطل يبحث عن القيم الليبرالية في مجتمع يعمل بقسوة من أجل خنقها ، [وهنا يوجد تناقض بين تصرف البطل وبين الواقع . هذا الموقف المتناقض يمثل معنى الاشكال الذي نحن الآن بصدده].. « يقول زكريا ابراهيم في كتابه « مشكلة البنية » لو أننا أخذنا كلمة اشكالية بمعنى الوحدة الباطنية لأي تفكير ، أو بمعنى الماهية الدفينة لأية مجموعة ايديولوجية من النصوص لكان في وسعنا أن نقول أن ماركس لم يحدد اشكاليته الخاصة »... الخ ، اذن ، زكريا ابراهيم يرى أن معنى الاشكالية هو الوحدة الباطنية لأي تفكير ، أو بمعنى الماهية الدفينة لأي مجموعة ايديولوجية من النصوص . هذه المجموعة تمثل الظاهر ، لكن في داخل هذا الظاهر يوجد معنى باطني . فاحتكامنا الى المعنى الباطني ومحاولة اكتشافه في الواقع كما يرى زكريا ابراهيم هو الذي يعيّن معنى الإشكالية.

الآن نأتي الى اشكاليتي أنا بالذات ، كيف أفهم الاشكالية وأحاول أن أترجمها في عملي الفني ؟ ورد في كتابي (الحرية في الفن) ، نشر سنة ١٩٧٥، كلمة (رؤيا) و (وهج) ، وكنت قد طرحت في هذا الكتاب ما أسميته بـ (المقامات الحالية) أو (الحال المقامي) ، أي المستوى الرؤيوي للحالة . وكنت قد استعرت كلمة الحال والمقام من التصوف الاسلامي . والمقام في التصوف الاسلامي هو المستوى أو المرحلة التي يصلها المتصوف في تدرجه نحو الحقيقة الالهية في الفناء . أو التدرج من مقام التوبة الى مقام الورع الى مقام الفقر ، الى مقام الصبر ... الخ ، فهناك طبقات واحدة تعلو الأخرى كمستويات يتدرج من خلالها السالك ، لكني في موضوعي هذا حاولت أن أنحت مصطلحا جديدا وهو الحال المقامي . وكما أوضحت في محاضراتي السابقة ، فان المقامات الحالية تبدأ بـ [التجاوز الذي يتبعه الشعار ثم الإنكار أو الرفض ثم الرؤيا ومن خلالها الوهج] فهذه في الواقع مقامات حالية ، وهي أيضا مستويات تتضمن أحوالا ، فأنا الان في تفسيري لمعنى التداخل بين الرؤيا والوهج وزمان اشكاليتي هو أن أعيش هذا المعنى ما قبل الوجود الفني وما بعده . أي أن وجود العمل الفني يعتمد على فعل يحدث في الحاضر ، لكن أي فعل يظل مقترناً بمعنى

الحاضر :- يسبقه ماض ويليه مستقبل . وبالنسبة لأي فنان هناك نية مسبقة ولنسمّها بالهاجس . أي ، أنا الآن أمضي في طريقي الى البيت وأشاهد أشكالأعديدة في الأرض وعلى الجدران وفي السماء :- قصاصات ورق ، شقوق ... الخ ، هذه كلها موجودة في الواقع لكنني أنظر اليها بمنظار هاجسي . أقول في نفسي : لأرسم هذه الشقوق :- ثم أتصور هذه التراكمات التي لم أرسمها بعد . اذن أنا في ماضي العمل الفني قبل أن أرسمه . ثم أرسم العمل الفني ، وحينئذ تبرز مساحة زمنية أخرى هي المستقبل . والتي لم أكن قد حدستها في الحاضر ، فكل من الماضي والمستقبل يكونان طرفين يسبقان لحظة الفعل ، والاشكالية تتم في لحظة الفعل . لي نية لم تتحقق ، أو اختيار لم ينجز في العمل الفني ، ثم تأتي بعد هذا التحقق نية أخرى جديدة ، أو بالأحرى تنصيص جديد لما حاولت أن انتجه ، وهو في وضع مستقبلي وليس في وضع الحاضر، لأنه لم يتحقق بعد . وجود هذين الطرفين ، (لما قبل وما بعد) ، تصور يدخل في معنى الإشكالية الى حد ما . مكان الإشكالية كما قلنا هما ما قبل الفعل وما بعد الفعل، لكن زمانها هما الماضي والمستقبل (الماقبل والما بعد) . والعلاقة توجد في كل من الرؤية والتعبير والتقنية والأسلوب ، اذن التعبير عن معنى الرؤية ، الرؤية الجديدة التي تتحقق بعد انجاز العمل الفني هو أن تذوب كل الفوارق الشكلية في العمل الفني بحيث يستطيع الفنان أن يعبر باللون عما يعبر عنه بالدرجة اللونية والخط أو بأي عنصر آخر من عناصر التعبير الفني ، وهذا مسألة تكاد أن تبدو مستحيلة . كيف أمثل اللون بالخط ؟ وكيف أمثل الخط بواسطة شيء قريب من المستحيل ، لكن هل أستطيع أن أحقق ، أن (أعيش) هذه الاشكالية ؟ نعم . هل استطيع أن (أخرج بنتيجة معينة) ؟ بالطبع لا . أو انني لا أدري . والا لكانت هذه مشكلة وليست إشكالا.

ولنتساءل الآن :- ما هي وسائل تحقيق هذه الإشكالية ؟ الصدفة ؟ التعبيرية ؟ الأثر ؟ الإمكان ؟ أي لو حاولت أن أقلل من أهمية وجودي الذاتوي ، وجودي الانساني الذي يمثلني بالذات في العمل الفني ، فهل معنى ذلك أنني سأعطي للصدفة دورا مهما في العمل الفني ؟ التقليل من الذاتية بحيث يظهر معنى الصدفة . فلو أن الفنان حاول أن يستغل الصدفة في عمله الفني لتوصل حقا الى نتائج اشكالية . هذا جانب ، أما الجانب الثاني ، فإقرار بمدى تطابق فعل مجاني لم أتقصّد إجراءه الا كمجرد آلية في حركة اليد . مع ذلك فهي آليه غير مفرغة من دلالتها الما قبلية ، الكامنة في الفعل

الانعكاسي ، تطابقها مع الأدلة الشيئية البديهية أو الفطرية لوجود العمل الفني كفعل خال من أي تعبير ذاتوي . وهنا أحاول أن أحلل معنى التقنية ، أو إقرار مدى تطابق فعل مجاني ، بفعل غير ملتزم : ما تمثله الصدفة . أرمي مثلا أشياء معينة على اللوحة فتتكون تلقائيا ، أو أستخدم مواد كيماوية ، ستتفاعل مع الورق وتكون نتائج جديدة . هنا اذن أكون قد منحت للصدفة دورا مهما في أن تعبر اللوحة بنفسها عن نفسها ، وحينما تعبر اللوحة عن نفسها ، أكون قد حققت معنى اشكاليتي الخاصة أو وجدت لها منفذاً للاستمرار.

التعبيرية عندي:

كنت قد حققت تعبيريتي الذاتوية [لاحظوا الآن التحليل الذي هو مبني على سرد طولي ، أو تعاقبي ، للمراحل التي مررت بها أثناء التعبير] كنت قد حققت تعبيريتي الذاتوية في بدء الخمسينات ، ثم طورتها الى تعبيرية استعارية :- إحلال دور المشاهد بدل الفنان . في الخمسينات ، كنت أعبر عن أفكاري ، عن مشاعري بواسطة الأشخاص الذين أرسمهم :- زين العابدين ، العباس ، عائلة فلاحية أو .. أو .. الخ من أسماء لوحاتي ، لكن ، بعد ذلك استحالت تعبيريتي إلى شيء جديد ، وهو كيف أرسم بأسلوب الأطفال ؟ بأسلوب رجل الشارع؟ بأسلوب ربما حقّقه الاعتباطيون ؟ كيف أرسم بأسلوب الآخر ،وليس بأسلوبي الشخصي ؟ ما هي تعبيرية هذا الكائن الآخر الذي استدير الآن وأكون معه وأرسم بأسلوبه في عملي الفني ؟ هذه تعبيرية ذات منحى جديد ، انها بمثابة إحلال دور المشاهد بدور الفنان ، وها أنذا أحاول أن أحققها من خلال منهج موضوعي ، فأنا ضالع في تعبيرية شيئية :- ما تعبر عنه الأشياء المرسومة هي عن نفسها أثناء رسمي إياها.

إذن ، عندي ثلاث مراحل ، المرحلة الأولى :- أن أعبر عن ذاتي ، مررت بها وانتهت . ثم بدأت أعبر عن ذات المشاهد ، الجمهور ، بإسلوبه ، وانتهت أيضا . الآن أنا أعبر عما تمثله الصدفة نفسها من خلال العمل الفني وهو هذا معنى الوجود الشيئي عندي.

ما الأثر؟

ثم نأتي الى الأثر ، أو احلال ظل الشكل محل الشكل . في الأثر يمكننا أن ننقل

الأشياء ، لكن الأثر بمعناه المعروف هو أيضا ما أتركه أنا ، أي [اذا طليت قاعدة هذا الإناء بلون ما ثم وضعته هنا فان أثره هنا على المائدة. الأثر هو ما يتركه الوجود الشكلي للأشياء . ما يرسمه الانسان ، قابليته على محاكاة الأشياء أثر فني . التجريد أثر فني ، لكن تحويل الشكل الى أثر ، كمادة للعمل الفني ، كمنظور للعمل الفني ، هو هذا الشيء الجديد . أثر الشكل واستخدام اللاشكل بمعناه الجديد هو الأثر. فاستخدام [الصدفة اذن والتعبيرية والأثر] ، تمكنني ثلاثتها من تحقيق هذه الإشكالية، ثم (الامكان ومن خلاله الاحتمالية) ، أو حالة امكان مشحون باللاتركيز أثناء استمرار هاجس التعبير عن موضوع معين . و الممكن هو ما لم يتحقق ، المستحيل وهو ما لم يتحقق البتة . والممكن ، وهو ما يمكن تحقيقه ، والواجب الوجود هو المتحقق . الامكان قد يكون امكاناً استحالياً :- مستحيل لكنه يبقى بحالة امكان . بيد أن الامكان ، الامكان الذي يستحيل الى وجوب سيتحقق . فالامكان مرحلة تسبق واجب الوجود ، تسبق الوجوب . ففي الامكان أن أعيش في الهاجس . أنا مقترح وعندي هاجس ، ليس عن موضوع معين ، وبالتالي أنا أمثّل الصدفة . فإذن أنا دائما ما قبل الوجوب ، في المحتمل في الممكن . المناخ الذي يكوّنه الممكن أو الاحتمالي هو بحد ذاته مناخ اشكالي . لا أطيل عليكم ، « سألني صحفي مرة من المرات، ما هي حكايتك مع من، أو لماذا أكتب أنا الكاتب؟ أو أرسم أنا الرسام، سألني لماذا تكتب ؟ فكان جوابي كالآتي : ليس لي من حكاية الا مع (نهاية الوجه الأول ... أو ضياع كلمات ..) ... على الرغم من احتيالها علينا بعض الأحيان ، بأن يتظاهر جزء منها وكأنه هو الآخر ، وهنا نتصور أن لنا حكاية مع هذا الآخر . والواقع أن كلا من الذات والذات القرينة ، أي الآخر ، لن يؤلفا أي حوار . [أي حينما نستعير معنى الآخر] . الحوار الحقيقي ، هو الذي يتم ما بين الذات والنص ، وأنا كنت أستخدم الآخر بمعنى الكائن الذي يقبع ما وراء النص، اي الفنان . فالحوار الحقيقي يتم ما بين الذات والنص ، أي ما بين الذاتية والموضوعية . حينما أجابه النص فأنا موضوعي ، ولكن حينما أكون في موقف ذاتي ، فأنا ذاتي شيئا فشيئا . يتضح أيضا أن الحكاية التي مع النص سوف تؤدي الى ابتداع نص جديد ، أو أن الحكاية سوف تتضمن حكاية جديدة تماما كتلك التي تقرأها في ألف ليلة وليلة ، فهي تتجذر أو تتعمق باستمرار . ما الذي بمستطاعنا أن ندّعيه في مثل هذه الحالة ؟ ما الذي سوف تحدثنا به حكاية

ولدت مع نص مقروء ، أو مرئي أو مسموع ؟ أو أي نص كان حتى ولو اتضح كمجرد أثر ؟ أقول ما الذي بمستطاعنا أن ندعيه في نمونا المتزايد مع الحياة – النص ؟ النص الذي نحن الآن أحد عناصر حياته إلا أن نستمر في الوجود من خلاله ، ومع ذلك فليس لهذا الوجود من معنى الا اذا كان ممثلا لموضوعية الوجود ، فنحن جزء من كل وعلينا أن نكتشف صلتنا نحن كجزء في الكلّ ، ثم بكل الكل . وبمعنى آخر اننا موضوعيون بمقدار ما نستطيع أن ندرك أن نزعتنا الذاتية لا تتوخى سوى موضوعيتنا . اننا لا نحيا لكي نأكل ، بل نأكل لكي نحيا ، وهذا هو سر أي حكاية كانت ، كتلك التي تتوجها شهرزاد في أواخر الليل بعبارتها المشهورة « وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » . ها نحن ما بعد الهزيع الأخير من الليل ، نعيش الحكاية . إنها ليست مع من ولا عن . إنها حكاية نحن أبطالها ونحن حروفها ، كما أننا نحن أيضا نقاط حروفها . أين أنت إذن يا زمن الكتابة والفن ؟ !! فالأحداث تمر ، ونحن من خلالها ، وها نحن نستعيد وجودها بدونها . اني أشاهد جلد الدفتر (إحدى مخطوطاتي القديمة) من الخارج . جلدة مقسمة الى بقع محززة لا تكاد تبين بالعين المجردة وهي أيضا ملونة بألوان ، ولكن ما الذي تحت الجلدة من خزين فكري ؟ إني إذن أعيش الحكاية مع جلدة مخطوط ، مثلما أعيشها مع ما بداخلها ، ولكن تلك النصوص التي تخفى عليّ في لحظة مشاهدة ما بخارجها لم تكن غائبة عني لحظة مشاهدتي إياها. انها كتلك الأبجدية التي تستبطن نفسها والتي لا تظهر الا بعد تعريضها للحرارة.

مفهوم الفن التشكيلي والمدارس الفنية الحديثة

شاكر حسن آل سعيد

د. علي الغول

(مقدمة وتمهيد) - المحاضرة الأولى

لا يتم العمل الفني من دون أن يمتلك الفنان رؤيته قبل تقنياته وأسلوبه. والفنان العربي في هذا الوقت بأشد الحاجة الى الاعتراف بأهمية الرؤية الفنية، كما أن الجمهور العربي، وكذلك جمهور النقاد والفنانين، بحاجة الى التعرف على المفاهيم والمصطلحات، لأنها في الواقع هي المفاتيح الأساسية لولوج العالم الفني سواء بالنسبة للفنان، وهو الذي ينتج العمل، أو الجمهور وهم الذين يتلقون العمل، وأخيرا الناقد الذي يحاول أن يحلله. ومن هذا المنطلق ستكون ندوتنا لهذا اليوم مبتدئةً بتعريف المفاهيم والمصطلحات لنتحول بعد ذلك الى ما سيعرضه الدكتور علي الغول من أعمال فنية كرقوق شفافة يمهد لها بدوره بتعريفه لبعض المصطلحات. ولا يخفى عليكم أن الدكتور متخصص بالفن المعماري ورسام. وقد تخرج في الهندسة المعمارية في ايطاليا عام ١٩٧٠، وحاز الدكتوراه في فلسفة العمارة من بريطانيا عام ١٩٨٣، كما أن له دراسات لم تنشر حول (عمارة الحروف العربية في الفن). وكل هذا يدعونا الى التفاؤل بأننا في مطلع نهضة ثقافية تشكيلية في الأردن من خلال مثل هذه الاهتمامات وبما تبع من خطوات رشيدة في هذا المجال. لقد كان وسيظل ما يحدو بي الى توضيح المفاهيم الأساسية في الفن التشكيلي، وضمنا المصطلحات، هو ما يقع فيه عادة الفنانون والجمهور والنقاد من التباس في استخدام المصطلحات واختلاط المعاني في الذهن وأحيانا في لا موضوعية هذا الفهم. نقول : - اننا من خلال ثقافتنا المتخلفة التي تسببها ضروبنا الثقافية الراهنة المتأرجحة ما بين مزاجية الانتماء للأصول أو للمتغرب، كنتيجة من نتائج الاستعمار، أو حتى من خلال التسلط الثقافي الذي نعانيه بسبب اضطراب التطور الفكري، نحن سكان المناطق المدارية، شعوب الشرق الأوسط وسكان المناطق الحارة والاستوائية الأخرى في العالم. أقول : - اننا نساهم من خلال الواقع الانساني النفسي للمثقف العربي وكذلك للجمهور العريض في هذا الفهم الخاطىء أو المهزوز للمفاهيم الفنية. أم ترانا نكتفي ببعض المفاهيم والمصطلحات المألوفة بدعوى أننا ضحايا مشاكل الترجمة التي تعرفنا بالمستجدات من المعارف

واشكالية الترشيد الثقافي؟ لا بد لنا اذن من أن نسترشد «الاركيولوجي» لنتعرف على الواقع الحضاري أكثر فأكثر عبر ما يستخدم من مفاهيم ومصطلحات جديدة، ذلك أن التقاط الشظايا المرتبة على الموقع الأثري لا يكاد يطلعنا على عشر ما هو مدفون تحت سطح الموقع، ولهذا السبب فإن الوصول الى مستوى سطح البحر في عملية التنقيب أو الى نهاية الاثار المندثرة، هو الاختيار الحاسم في استعراض الواقع الحضاري. ومن هنا، فلنبدأ بالتقاط الأسباب الظاهرية أو بعضها، على الرغم من متاعب الترجمة وهو أمر يصعب تلافيه. ذلك أن فن الترجمة بالأساس هو (اشكالية)، اذ مهما حاول المترجم أيا كان أن يفسر (الأثر) تفسيرا مرجعيا في العودة الى جذوره فهو يذعن دونما وعي لدواعي (اختياره الشخصي)،أي لمستوى ثقافته كمترجم، وما تمده به ذخيرته اللغوية المتعلقة بكلا اللغتين (المترجم عنها والمترجم لها) من وسائل. ان المترجم لا يستطيع بتاتا أن يمارس الترجمة بمعناها الدقيق، ومن هنا فقط يقع أحيانا في أخطاء أو مطبات ثقافية تساهم فيها هشاشة بنية المثقف، وبالمقابل فان طريقة استيعاب المادة المقررة سواء لما هو مترجم أو ما هو مؤلف يساهم بدوره في اضطراب الفهم. فكل ذلك يعرض العمل بالمفاهيم والمصطلحات المترجمة الى بوار. مثلا هناك قراء يجدون النص المقروء سهل الفهم، والعكس يصح أيضا، فهناك قراء يجدونه معقدا مهما بدا سهلا. فموقف المتلقي كموقف الملقي. الملقي متهم بالذاتوية حينما يستخدم مصطلحات ومفاهيم حديثة العهد عند ترجمتها، وهو يحتكم الى (مزاجية الموقف) لا الى موضوعيته، ولكن على العكس من ذلك، فهناك ممن اطلعوا على المفاهيم والمصطلحات الحديثة وهم قلة يرحبون بذلك. لنستمع الآن الى هذه الشريحة المرجعية، في محاضرة ألقاها (جواد سليم) الفنان العراقي المعروف وهو من الجيل الخمسيني، يقول سليم : (الزمرة التي تتذوق الفن من جمهورنا تفرض عليك ارادتها بصورة عجيبة : - «هذا كلش موزين لازم تسوون فد شي تفتهمه الناس»، ويستأنف تقريعه : - «هؤلاء يريدوننا أن نرسم تفاحة ونكتب تحتها تفاحة، أي «هي تفاحة تمام» ومنظر الغروب على دجلة وتحتها كلمة غروب، أو صورة نخيل وتحتها نخيل، أو فتاة جميلة، (ويجب أن تكون جميلة لأن الفن جميل) تحتها نكتب بخط جميل : - الانتظار. «هذا الكلام ينطبق كذلك على ما يُقرأ أو يُحكى وبالتالي على وعي المفهوم والمصطلح أو مدى تقبّله أو رفضه. فجواد سليم كأي مؤلف يدرك بالطبع مدى ضياع (المفهوم والمصطلح). ويرى الدكتور

(أسعد عرابي) الفنان المعروف وهو من القطر السوري الشقيق، في مقال له بعنوان (تشويش المصطلح النقدي) [يرد هذا الرأي في مجلة الوحدة صفحة (٧) لعام ١٩٩٠]» ان العديد من النقاد ممن يعملون في الصحافة اليومية، يكتبون النقد الفني وفي ميادين أخرى بصورة لا تمت للفن بصلة. يرصدون معارض لفنانين يلتقون بانتاجهم لأول مرة، فيطلقون من خلال اسلوبهم الاخباري تقويمات عامة ومصطلحات مزاجية غير مسؤولة لا حصر لها، من أمثال (الشاعرية) في الالوان المعبرة عن مضامين اجتماعية أو (قوة التعبير) داخل أصالة فكرية. وكم من مرة ألصقت صفة السريالية [والسريالية مصطلح، مفهوم أيضا] بفنانين لا يمتون لها بصلة. أما تعبير (الحروفية والحروفيون) فهو مصطلح شائع أطلقته الصحافة اليومية كصفة لحشد شاسع من الفنانين العرب الذين يستخدمون الحرف ولو بشكل جزئي أو مرحلي. الحرف والكتابة العربية تصنيف يعتمد على شبح الحرف، هذا وان كان غير مقصود وغير مقروء، بدليل أن اغلب هؤلاء الفنانين يرفضون الانضواء تحت هذا التصنيف التعسفي الذي يضع في نفس الخانة بول كلي ووجيه نحلة.» وهذا مظهر اخر من مظاهر الاستهانة بالمفاهيم والمصطلحات.

لنتساءل الآن، بعد هذه المقدمة الضرورية والمقتضبة والتي هي في الواقع (قراءة معاصرة) لمعنى المفهوم والمصطلح : - لماذا اذن نؤكد على اهمية مثل هذه المداخل اللغوية والنقدية في معنى الثقافة التشكيلية اليوم؟ والجواب هو : إن الثقافة التشكيلية تستند الى طرح تشكيلي لا يكاد يتعامل مع القراءة اللغوية إلا بشكل ثانوي، لأن التذوق الفني لا يعتمد في الفن على قراءة النص اللغوي بالأساس، كما الشعر أو الرواية. تلك الثقافة التي هي بالأصل تعتمد على مدى استيعاب (البنية النصية) كشرط أساسي لتكوّن المحتوى أو المضمون للأدلة الظاهراتية. وهي هنا بالنسبة للفنون التشكيلية ما تهيؤه الابعاد لا الكلمات، كما أن الجواب هو : ان الثقافة التشكيلية وان كانت تعتمد على (تأويل) النص الأبعادي، أي تفسيره وفهمه عن الفنان، الا أنها تتعامل كذلك مع النص التقييمي، اي ما يتبلور في ذهن المشاهد من تقييمات تشحذها الملكة والمقدرة، وهي التي أضحت بشكل هاجس ذهني يمكننا الاحتكام اليه بما يتضمنه من معايير للتمييز بين الجميل والأقل جمالا، والابداع والأقل ابداعا، أي تعامله مع النص التحليلي الذي يقدمه الناقد، وكل مشاهد ناقد. اذن نحن الآن أولاً

إزاء نص ابعادي، تتضمنه أية لوحة فنية وهو غير مكتوب بالطبع، ثم نحن ازاء ما هو متوافر لدى المشاهد من خبرة ثمّ ما ينصص هو على النص الأول ويحتكم اليه بما لديه من ملكة. ثم هناك النص التحليلي أو التنصيص الذي يؤلفه الناقد المحترف أو الجمالي. فاذا كان الفنان يمتلك(خطابه) التشكيلي، فان المشاهد يمتلك بدوره (خطابه) التقييمي، أي التأويل الذي يطرحه فيما بعد بشكل خطاب، كما أن الناقد يمتلك خطابه اللغوي. والآن ترى أية مفاهيم تشكيلية كالتي استخدمناها يمكننا أن نعتبرها أساسية؟ في اعتقادي أن أساسية المفهوم ترتبط بموضوعية [الوجود الثقافي التشكيلي] نفسه، أو أن هذه الموضوعية تتطلب الالمام بمعنى (المفهوم) والمصطلح ومدى علاقتهما بكل من الفنان والجمهور والناقد؟ وبالمستوى الثقافي النموذجي للأثر الفني... لا أريد أن أطيل عليكم ولكني أقول أن المفاهيم الأساسية التي نختارها الآن كموضوع عام للمحاضرة مثل (الواقعية، التشخيصية، التجريدية، السريالية) هي التي نحاول أن نبتدىء بها كمدخل أساسي لما سيتبعها من مفاهيم ومصطلحات أخرى ترتبط بظهور المدارس الفنية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهي تلك المدارس التي تنتهي عادة بـ (ism) مثل سريالزم، فوفزم،.. الخ. ان هذه المدلولات ستظل أساسية لأنها هي اللبنات الأولى لكل معالم الصرح الثقافي الوصفي التالي، وهو أيضا التقويمي والمستبطن لموقف كل من الملقي والمتلقي. وبمعنى آخر، ان أية رسالة أو خطاب تشكيلي لا بد أن يلتقيا مع تأويل المشاهد أو الناقد من جانبه لكي يستوعبها أو يعود فيتحصن بخطابه ازاءهما، وهكذا فان واقعية الفنان تتطلب فهم الواقعية فهماً عميقا من خلال التجوهر بها أو تقييمها على صواب. كذلك الحال بالنسبة لكل من التشخيصية والتجريدية والسريالية، وبرأيي فان الواقعية، منحوتة من كلمة (واقع)، أي ما يقع أمام العين والفكر معا من ظواهر، كأنها أحداث تأريخية، تتلبسها المرئيات الانسانية واللاإنسانية معا فلا تعود وقفا على أسلوب معين. أو ان هذا المفهوم كان قد أطلق في حينه في أواخر القرن التاسع عشر على مدرسة معينة آلت الى التطور فيما بعد، وهي (المدرسة الطبيعية في الفن) والتي تمثل بكل وضوح التطابق النموذجي بين ما هو مرئي وما هو نسبي الظهور من المرئيات، ومن هنا فهو يمثل مرحلة مهمة من مراحل تكامل المفاهيم والمصطلحات في تاريخ الفن، أي قبل تبلور المعطيات الفكرية للفنان، والمثقف، وقبل الاستكشافات الحديثة (للمرجعية) التي

ستحيط بكل الآثار القديمة للقارتين الأمريكيتين وآسيا وافريقيا وجزر المحيط واستراليا، وقبل الانتشار الاستعماري الاقتصادي والاجتماعي الذي بدأ بمرحلة جديدة كان سيمر بها الانسان الأوروبي، ومن ثم العالمي، وهي مرحلة ظهور الانسان العالمي، ومن ثم ادراك مدى تسلط الفكر الغربي من قبل المثقفين الغربيين على العالم، وانحسار الشخصية الثقافية في مواطن الحضارات القديمة تحت طبقة زائفة للمتغيرات المعاصرة البراجماتية تماما، كطبقة الفن الهيلينستي الذي غلف الحضارات المحلية للشرق الأوسط في العصور القديمة والذي انحسر فيما بعد حيث ظهرت ثقافات تلك المناطق على واقعها. لا أود الاستطراد أكثر فأكثر، فالواقعية بالمفهوم المعاصر تحسب حساب ادراك الظاهر والداخل وهما في حالة الحركة لا السكون، كأجساد وليس كجثث. فلا بد لها اذن أن تمثل المرجعية الجديدة لها فيما وراء المرئي الراهن. أو أن واقعنا التشكيلي منذ مطلع القرن العشرين وحتى اليوم لم يعد يحفل على الاطلاق بالمرئيات كحالات نسبية للرؤية بالعين المجردة، بل أنه سيحفل بما يقتنع به الفكر، وبما يستطاع رؤيته عبر الأجهزة المصنعة كالمجهر والتلسكوب، والى آخره. إن حدود المرئي اذن لم تعد مجرد ما تستوعبه العين في الحاضر بل ما تستوعبه العين والفكر معا، وهذه حقيقة تأكدت صحتها، فلا تزال نماذج الانتاج التكنوقراطي تبرهن على ذلك. من هنا لم تعد الواقعية لتنطبق على واقع الحال الأكاديمي ثقافيا. اما أن يتشبث كل من الفنان والجمهور أو الناقد المتخلف كمتخلفين بحجج واهية عن المفهوم وما هو غير المفهوم من النصوص فهذا أمر آخر لا شأن لنا به. وبالنسبة لمفهوم أساسي آخر وهو (التشخيصية)، فان ادراكنا اياه يتطلب الماما بمفهومين آخرين هما التمثيلية والشكلانية، فكل من التمثيل والتشكيل ينهلان من التشخيص أو من منهل واحد وهو ما يسمى بمبدأ (المطابقة) أو (المحاكاة)، مع فوارق تفصيلية. ان التشخيص كمفهوم هو نزعة تتطلب مطابقة المرئي بالعين المجردة على حد تعبير (آرنولد هاوزر) الناقد المعروف، وما التشخيصية الجديدة أو اللاتشخيصية (عند كاندنسكي الفنان التجريدي) سوى مظاهر تفصيلية سلبا أو ايجابا لها، أي لمعنى هذا التشخيص الذي نحن بصدده. أو أن الاتجاهات التي تلتزم بالشكل المرئي كأساس للأداء الفني على السطح التصويري مثلا ولو بشيء من التغيير الموضوعي وأحيانا التقني هي نزعة تشخيصية جديدة، في حين أن رسم تكوينات (ضد تشخيصية) لا تمثل

الشكل الانساني في الأغلب فهي تشخيصية سلبية، تماما مثلما نقارن بين الايمان وعدم الايمان، أي الالحاد، ونتصور أنهما مختلفان بالأساس. الالحاد هو أيضا ايمان ولكنه ضدي لأنه لا يمثل حالة عدم الاكتراث أو الرفض اليقيني للايمان أو كيقين حاسم ضد الايمان. أما عدم الاكتراث أو اللاإرادية فهي بأسرها موقف متميز عن كلا الموقفين السابقين. وحينمانتطرق بعد ذلك الى [التمثيل] فالتمثيل يظل بمثابة المسقط الكلي لواقع النسق الفني، وهو الذي لم يعد ليبتدئ بالجزئيات من أجل الوصول الى الكل مرة واحدة. وهكذا ظهر الفن الكلاسيكي في عصر النهضة في ايطاليا مستوعبا هذا المبدأ الذي ساد الفن اليوناني في حينه كمرجع أساسي لفنون أواسط أوروبا. وقس على ذلك باقي التفاصيل الاصطلاحية، فالشكلانية ستؤكد على الشكل المحدد أو على السطوح المرسومة ولو بشيء من التحديد، وفي إطارها ظهر التجريد، مثلما ظهر كذلك ضمن اطار (اللاشكلانية) فيما بعد. وأخيرا فان الحديث عن [التشخيصية] بمعناها العام وهي آخر المصطلحات التي نتحدث عنها سيبقى ذا صلة بكل من النزعة التمثيلية والشكلية، وهي بدورها ذات علاقة وطيدة بالواقعية الأكاديمية. فلعل أهمية هذاالمفهوم أي (التشخيصية) هو الذي حدا بجمالي معروف مثل الأستاذ (بيير فرانكستيل) الى أن يصرّح في بعض مؤلفاته، كتابه (الفن والمجتمع) ص ٤٦١، بما يلي: (علينا أن نهتم بالحقيقة القائلة ان الفن هو الحالة التشخيصية للتعبير، انه طبيعي وضروري للمجتمعات ضرورة الكلام والتدوين، كما القناة اللغوية. فمن الخطأ الزعم بأن بعض الطبقات الاجتماعية هي أشكال من التعبير كانت ستتنوع على مر الزمن. لقد كان الفن في عصر النهضة محكوما عليه بموقف معين، أي بقيمته التراثية، ثم عشنا عصرا اكتشف فيه الكتاب، وحينئذ اذ صدعت الحضارة بالتدوين، ومن ثم بالمطبوع، بالعلامة، الا أنني أعتقد أننا نتقدم نحو عصر جديد، تصبح فيه العلامة التشخيصية والتقنية هما المحك. لقد أضاف كل من الفلم والبوستر (الملصق) الى الرسم والمعمار. والأكثر من ذلك فان الناس يتصلون لغويا بواسطة البصر أكثر من القراءة، ذلك أن فهم الرسوم وقوانين تأليفها تظل من مفاتيح عصرنا الراهن، ومن أجل أن نفهمها جميعا كل الفهم في الصور وأصولها وقوانينها، وأن نعبر عن أنفسنا فيها فعلينا ادراك العلامات التي نصنعها. كل هذا القول نذكره في اطار أو في حدود معنى التشخيصية.)

لقد استشهدت بـ بيير فرانكستيل لأوضح الى أي حد يمكن للمفاهيم والمصطلحات الفنية أن تساهم في الثقافة التشكيلية. بقي علينا أن نستعرض، ولو بسرعة، مفهومين أساسيين اخرين، هما (التجريدية) و(السريالية). بالنسبة للتجريدية فهي باعتقادي مفهوم ومصطلح في آن واحد، أي دلالة ومدلول معا، وذلك لأن التجريدية تطرح (الرؤية) الفنية الخاصة بجوهر (الخطاب التشكيلي). ان الفنان التجريدي كما في تجربة كاندنسكي كان قد بلغ به الحد في تأمل معنى الوجود، الوجود المرئي الى حدّ مصادرته. والقضية المعروفة عن كاندنسكي وذلك حينما رسم مرة من المرات منظرا طبيعيا، ثم رجع الى مرسمه منهكا ووضع لوحته كيفما اتفق، فلما أصبح الصباح تمعّن في تلك اللوحة فلم يعرف أنه هو الذي رسمها، وهكذا كانت تلك اللوحة بالنسبة له لوحة جديدة وغريبة. ثم اتضح فيما بعد أنه رآها مقلوبة فلم يتبينها جيدا، من هنا بدأ اهتمامه بالتجريدية. التجريدية أن ننتهي بالمرئي الى حد تلاشيه في اللامرئي وليس في اللاوجود. ان في المنظور الجوي حقيقة واضحة هي أننا حينما ننظر نحو الأفق، تبدأ الأشكال بالتضاؤل حتى تصل الى نقطة معينة هي (نقطة التلاشي)، حيث تتلاشى عندها المرئيات. ولكن هل ستنعدم في ما بعد نقطة التلاشي للمرئيات تماما؟ بالطبع هي ستظل موجودة ولكن العين لا تبصرها لأنها جهاز محدود في مجال الرؤية، وسوف تتسع رؤيتها باستخدام المنظار. اذن، فان التوغل فيما وراء المرئي هو الذي يمد الفنان بهذه النتائج التجريدية، ليس في مجال التشخيص بل في مجال التوغل الى ما وراءه الى ما شاء الله. ولكن هذا يعني أيضا أن الفنان لم يعد يقتنع بواقع ما يراه (نسبيا) من الظواهر، وأنه سيدخل في مجالات جديدة لتحري هذه النسبية غير المكتشفة بصريا بوسائل (بعد البصرية)، كالتي ستطرحها النتائج المستجدة. فالتجريدية الاوروبية هي موقف من المرئي ولكن بوسائل تنسجم والحقيقة اللامرئية. وهذا ما آل بكاندنسكي الى تسمية التجريد، بمعنى البحث عن الروحي في كتابه الشهير(من الروحي في الفن). ذلك أن الوجود الروحي هو العمق الداخلي لما هو مادي أو هو ما يستبطنه الظهور الخارجي : لما هو واقعي أو نسبي الظهور، مع أن التجريدية هي أيضا ذات موقف نسبي. على أن التجريدية اللاتشخيصية كانت ستنتهي بالنزعة في التحليل انطلاقا من التشخيصية من أجل التجريد، الى آخر مراحلها الراهنة. فقد سبقتها محاولات أخرى لا تزال مشوبة بالتشخيصية كما هي محاولات (بول سيزان) الرسام الفرنسي.. المعروف، والملقب

بأبي الفن الحديث. ان بول سيزان هذا كما هو معروف بلقبه يعتبر واضع اللبنات الأولى لجميع التحولات المستقبلية في ما بعده، وذلك لأنه أدرك بكل عمق، ما ينطوي عليه المرئي من اعتبارات غير مرئية، ولهذا السبب بالذات فقد حاول أن يفسر النزعة التجريدية من خلال ما تقدمه لنا الحقيقة كواقع نسبي، أي كوجود المرئيات وهي محورّة إلى جذورها الأكثر اختزالا الى أشكال هندسية، كالمخروط والمكعب والأسطوانة. وهكذا ظهرت في مطلع القرن ما ظهرت من مدارس نهلت معظمها من هذا المنهل العلمي العميق الذي كان جوهرا هاما لما قدمته لنا (التجريدية) من نتائج أخرى (ما بعد – تجريدية) فيما بعد.

أما مفهوم السريالية، وهو اخر هذه المصطلحات الأساسية التي استعرضها، فهو مفهوم ومصطلح معا، أو أنه دلالة لنسق من الدالات تمثل نظاما في الفن التشكيلي يجمع ما بين الوعي الانساني واللاوعي أو ما أوضحه عمليا (سيغموند فرويد) من مخزون مكبوت للاوعي لما قبل الوعي من طاقات. السريالية ليست تسمية لكل نزعة حديثة، كما تفهم عادة بصورة خاطئة من قبل المشاهد الجاهل أو الرسام المبتدىء، ولكنها مدرسة فكرية ذات منهج جديد يحقق معنى الانسانية الجديدة في الفن التشكيلي. إنها أكثر من أن تظل تصورا ميتافيزيقيا، وذلك لأنها نتيجة من نتائج مدرسة التحليل النفسي الي أسسها (سيغموند فرويد) كما قلنا. وهذا أمر لا يقبل الشك. يقول (هربرت ريد) الناقد البريطاني المشهور في كتابه (حاضر الفن) عن هذا المفهوم ما يلي : «ان المبدأ الرئيسي للمدرسة السريالية هو وجود عالم أكثر حقيقة من العالم الإعتيادي وذلك هو عالم العقل اللاواعي، على أن السرياليين أعلنوا كما قال لوتريامون في كتابه (أغاني مالدورو) : « انه منجم ثري من التخيل اللا – عقلاني». ومع اننا نشك أن السريالية كانت ستوجد في شكلها الحالي دونما (اندريه بريتون) من بعد فرويد، فان اندريه بريتون هو المؤسس الحقيقي للمدرسة».

المحاضرة الثانية (المدارس الفنية الحديثة)

د. علي الغول :

بسم الله الرحمن الرحيم، أيها الحضور الكريم سلام الله عليكم وبعد، ما يقوله

طاغور هو أن الصورة تعبر عن ألف كلمة، ومن هنا فقد جئتكم بمجموعة من الصور سأعرضها عليكم محاولا بذلك تفسير كلمة واحدة، وهي (مفاهيم). ما كنت لأجرؤ على الخوض في هذا الموضوع، لولا أنه كان قد طلب مني ذلك. لن أحاول الخوض في هذا الموضوع لا من ناحية لغوية ولا من جانب فلسفي. فقد أدليت بما لدي، أنا لست كاتباً ولا فيلسوفا ولا ناقدا، ببساطة أنا مثقف معماري فحسب، عشت في جو فني وحاولت دائما أن أكون رساما. ومن خلال هذه العناصر فاني أرى أن الفن التشكيلي هو انعكاس للإدراك الانساني ولكن بهيئات لها أبعاد (فراغية). فالفن هو لغة أو وسيلة اتصال، وككل وسيلة هي وسط أو واسطة للنقل، اذن فهو شيء ملموس علينا أن ندركه حيث تنقل الرسالة عبره الى المتلقين ببساطة، بما لديه من مادة يسجل عليها ذلك. فالرسم يحتاج الى سطح حتى يتسنى لنا استخدامه، وفن النحت يحتاج الى كتلة، والفن المعماري يحتاج الى فراغ، فالبيت والسيارة والطائرة والباخرة، والغواصة كلها أشكال معمارية تختلف باختلاف وظائف التأدية والاستعمال. وهنا صميم المشكلة بين العمارة والنحت. على سبيل المثال فالنحت كتلة والعمارة فراغ، وكذلك الأواني الخزفية، فهي تحتمل المفهوم الفراغي ولكنها لا تستوعب الانسان. فالبعد الإنساني المباشر في العمارة هو الذي أضفى عليها تمييزا، ولكن كيف يقاس هذا البعد الإنساني؟ ومن هنا ظهرت الأطوال والقياسات، كقياس الطول والعرض والارتفاع، ولكنها قياسات يشترك فيها النحت والرسم، حيث الحركة وسرعتها هما القياس الجديد، وبذلك دخل العنصر الزمني الآن كبعد أساسي، وهو رابع الأبعاد، كما هو معروف، لكن الزمن هو الفراغ الحقيقي والمادة الخام التي تتجول فيها الموسيقى أما بقية الأبعاد الموسيقية الخيالية، فهي تتكون في مخيلة المستمع فيتفاعل معها، لكن الرسم لا يتفاعل الا مع سطح يواجهه الفنان بقسوة وضراوة فلا يستطيع أن ينفذ منه. ان حقيقة الرسم هي التفاعل مع السطح كما هو دون حفر أو تكسير والا أصبح نحتا. الا أن من المفاهيم الفنية لدى الانسان ما ينمّ عن أن عملية (الرسم) كانت تتداخل مع عملية (التصوير)، فالرسم هو صيرورة القلم على الورقة ليتحدد الشكل الخارجي (السحوت أو السلويت) كما يفعل الطفل حين يطبع كفه الملطخة على الجدار، أما (التصوير) فيحتاج الى تجسيم، أي عمق، فكان المنظور هو الخداع البصري الذي سيوحي للناظر للصورة بالعمق. ويتراءى هذا العمق بالعين ويتلاشى عند الملمس،

فكان العمق أو البعد الثالث في هذه الحالة بعدا أو هروبا. ولكن فن العمارة يمتاز عن بقية الفنون بأنه يمتلك جميع (الأبعاد الحقيقية)، فكان النحات هو أول متمرد على هذه الحقيقة، وهذا هو (امبرتوبوتشيني) أول من أدخل البعد الزمني في عمله فأنشأ المدرسة المستقبلية مع (كارلوكارلا) و (لويجي روسولو) بعد التقائهما بالمفكر الايطالي (مارتيني) عام ١٩١٠، وهذا بدوره كان متأثرا بالكاتب (لويجي بيراندللو) وهو زعيم المبدأ (المستقبلي)، حيث أطلق عليه اصطلاح (النسبية السيكولوجية). ومن هنا، فأغلب المدارس والحركات الفنية تأثرت بهذه الفترة، فترة الحرب العالمية الأولى، وما قبلها بقليل وما بعدها بقليل، أي فترة ظهور النظرية النسبية : – المكان والزمان، والعلاقة بينهما علميا وأدبيا، وفترة النضوج الصناعي وسيطرة الآلة على الانسان والتحدي بينهما، وفترة الانتقال الى المجهول، وبسرعة، فترة البحث والتجديد وإعادة النظر والربط والقبول، تلك الفترة التي تبلورت بها حرية الفنان بعد أن فقد ثقته بكل القيم. ثم كان تسلسل المدارس الفنية وأحداثها كالتالي : – (في ١٩٠٥ ظهرت المدرسة الوحشية متمثلة بـ(هنري ماتيس) ومتميزة بالتمرد التام على المنظور، ومتجاهلة الظل، ومعتمدة على الضوء المتجانس والبناء المسطح وتبسيط الأسلوب الأدائي ثم التجاوب المطلق مع الايحاء الإنفعالي والاعداد الداخلي بواسطة التكوين الزخرفي. يعرف (حسن محمد حسن) الأستاذ المعروف بكلية الفنون التطبيقية، في كتابه (مذاهب الفن المعاصر)، الوحشية بكونها متمثلة في الإحساس الغريزي الحركي، فهي اصطدام هذا الإحساس الغريزي بما تلتقطه حاسة العين، حيث تتمذهب عناصره عند وضعها وتتجه نحو تكوين متآلف، وبتركيز الحواس مع العناية بالاقتصاد في التفاصيل وتبسيطها، وحيث يعتبر ما لا فائدة منه ضاراً بالصورة. لقد مهدت هذه الحركة للتخلص من شوائب القرن التاسع عشر، كما طرحت المدرسة المستقبلية خامة الزمن للنقاش، فظهرت نظرية التبلور كصفة من صفات البعد الرابع وهو ما يمثل الشفافية البلورية بحبيبات المعادن والأشياء. مثلما استمدّت هذه المدرسة تجربتها من أعمال سيزان ذات الأوضاع الهندسية. أما كلمة (التكعيبية) فهي الاصطلاح الذي أطلق على الثورة الأدائية والجمالية التي قام بها كل من (بيكاسو) و (براك)، ولا يعرف من هو الأسبق منهما. ويرجع تاريخ هذه الحركة الى (١٩٠٧)، اذ تنقسم الى تجربتين، الأولى وتدعى (العهد الزنجي)، أما الثانية فتدعى (الصورة التحليلية). ونضجت هذه الحركة عام ١٩١٣ حيث

أطلق عليها اصطلاح (الفن التكعيبي الموحد التكوين)، ويتمثل بالإنفصال عن الأوضاع الطبيعية والمطابقة التقليدية، حيث استخدمت بحرية دلالات تصويرية مبتكرة يمكن مقارنتها بالاستعارات الشعرية. وقد عملت هذه الدلالات أو العلامات على ايجاد حقيقة مبتكرة من خلال التصور الغنائي للأشكال بدلا من أن تكون مجرد تصور يقوم على المطابقة. ان الحركة التكعيبية كفت عن أن تكون مظهرا فحسب أو مجرد (عملية أداء)، وأصبحت تصورا جماليا وفلسفيا. كما صارت موضوعية الاتجاه منظمة للعالم الممثل في جوهره وليس في مظهره فحسب، وبقي الزمن هو المقياس الهندسي للحيز الفراغي الذي سيعيشه الانسان، لذلك فلا بد أن يكون منعكسا على أعماله شكلا ومضمونا. وعند التعمق في موضوع الزمن سيصبح هو الحيز الفعلي لجميع الأبعاد الهندسية الواقعية وبذلك ينتقل الانسان من العالم المادي الى العالم الروحاني عبر البعد الزماني، خاصة وأن الادراك الانساني يتخذ موقعه، بل مواقع عدة حينما نعامله كفراغ أو حيز. فليس هو بالمقياس الهندسي الزمني، هو فراغ وهو اتجاه وهو اختزال لكل شيء، هو الحياة وهو المكان، وهو الطاقة. كما يصبح الزمان من الناحية العضوية تجليا لمفهوم النمو الهرم والشيخوخة والتجدد، وهو وحدة الإدراكات الحسية والذهنية ومادة الذاكرة. وكذلك فان علاقة الزمان بالمكان ستؤدي الى مفهوم السرعة والتسارع والتلاشي وتحول المادة الى طاقة والطاقة الى شفافية. الزمن هو (تأريخ وهو عجلة وتكرار وتداخل)، ومن هنا كان مبعث، الحركة التجريدية، فالمذهب التجريدي يمثل لنا صوفية الفن، تلك التي تنتقل بالأشكال الطبيعية من صورتها العرضية الى أشكالها الجوهرية الخالدة حيث التحول من الخصائص الجزئية الى الصفات الكلية ومن الفردية الى العميم المطلق. لذا كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة عن حلتها كي نكتشف معانيها الغامضة، سواء كان التجريد هندسيا شاملا أم جزئيا، فهو يعنى بتبسيط الأقواس والمنحنيات. وسواء أكان هذا التجريد تجريديا كاملا أو نصف تجريدي فانه يوحي بمضمون الفكرة التي يقوم عليها العمل الفني نفسه، وينقسم الفن التجريدي الى اتجاهين : (طراز التجريد الموسيقي) كما يشاهد في أعمال كاندنسكي منذ بداية ١٩١٦، و(الطراز المعماري) كما هو لدى موندريان منذ بداية ١٩١٧، والذي ظهر باسم التشكيلية الحديثة.

أزمة الفن الحديث : -

حدثت الحرب العالمية الأولى في بداية هذا القرن، وسخرّت جميع الوسائل الصناعية الحديثة الى ماكنات لفرم الجماهير البشرية في الخنادق العسكرية، والمدن بواسطة الدبابات والطائرات والغازات السامة، فآلت بالكثير من الفنانين إلى إعلان عدائهم للآلات ومن يقبع خلفها. هذه هي القضية الممثلة للمضمون في أعمال الفنانين التجريديين والتكعيبيين، وكان أن ظهرت أيضا المدرسة الدادائية بمثابة الحصر المباشر لتلك الأحزان والآلام التي سببتها الحرب. قامت هذه المدرسة على صرخات الاستنكار وتميزت بالاتجاه السياسي الفوضوي الذي لم يكن ليفهمه الكل ولا لتتقبله الأغلبية، فانتهت واضمحلت عام ١٩٢٠، وكان من أشهر فنانيها، (آرب)، بل أن لبيكاسو مجموعة من الأعمال المطابقة لهذه المدرسة، الا أن المدرسة الدادائية ظهرت مجددا بأسلوب آخر في العقد السادس والسابع من هذا لقرن، وبأسم جديد ودماء جديدة بل وبأفكار جديدة وهي مدرسة (البوب آرت). ولكن قبل الخوض في هذه المدرسة علينا التركيز والتذكير على أن للدادائية اكبر الأثر في تكوين (السريالية)، اذ حاول كثير من الفنانين فيها العودة الى الواقعية، ولكن الإدراك الزماني للوحة لم يعد كافيا للإستيعاب، بل تخطاه الى ما بعد ذلك فأصبحت عناصر اللوحة واقعية، أما عوالمها فهي أبعد من العالم الحقيقي، بل قل أنه أضحى أعمق من أن ينبع من الداخل، فكان من رواد هذه المدرسة الفنان الايطالي (كيركو) والاسباني (سلفادور دالي) وقد عمر الاثنان طويلا. وان من أجمل الأعمال السريالية لوحة (صدى البكاء) لدافيد ألفارو سيكوارس رسمها عام ١٩٣٧، والذي رأى في أن العامل الزمني وحدة مترددة تنمو وتتضخم مع الشكل. أما (رينيه ماكيريت) فكان كل من المكان والزمان يتداخلان عنده في آن واحد.

ان الضربة الموجعة للانسانية أتت الآن من الحرب العالمية الثانية، اذ اشتعل الدمار والارهاب على يد العسكري النازي والفاشي في جميع أرجاء الدنيا مهدداً كل الشعوب. لقد كانت الحرب مرتكزة على قمة العطاء العلمي والتكنولوجي، على اختراع القنابل الذرية والصواريخ. وقد تلاشى الزمن حقيقة في (هيروشيما) خلال دقائق ولم يعد هنالك مكان، ودخل الفن في أزمة جديدة لم يخرج منها حتى الآن.

وكانت لوحة (جوزيف بيكاوبوكوس) عام (١٩٦١)، تلك التي طعنت فيها اللوحة بسكين، واخترقت فضاءها، صرخة كانت ستدوي في أرجاء العالم، وبعد ذلك عبر عن هذه الأزمة زميله الاسباني (أنطونيو تابيس) قبل ذلك باستعماله قفا اللوحة بدلاً من وجهها. وقد ترعرع بعد الحرب العالمية الثانية (الرابحون)، وهم أصحاب المصانع ورؤوس الأموال فاحتج عليهم الفنانون بمدرسة (البوب آرت) معلنين تمردهم على المجتمع الاستهلاكي، وكانت أغلبية هؤلاء من الفنانين الشباب ممن رفضوا أن يكونوا لقمة سائغة لتجار الفن فحاولوا أن يعملوا أعمالاً فنية رخيصة لا تدوم لمدة طويلة. وثمة فئة أخرى تاهت في عوالم المخدرات فكانت حصيلة كل ذلك مدرستين، الأولى مدرسة (أوب آرت) وهي مستمدة من مصطلح optical art وتعتمد على الزغللة البصرية، والثانية من مصطلح pchycological art ، وتعتمد على النداءات (السيكوجسدية). الا أن العقد الثامن من القرن كان سيجيء بفلسفته الجديدة وهي الممثلة بوحدة الفنون واندماجها، بحيث يصبح (الفن بيئة وليس جزءا من بيئة). أي أن (الفن، الرسم، النحت والعمارة) ستندمج الآن مع البيئة الطبيعية أو البيئة المصنوعة من قبل الانسان لتكون لنا وحدة متكاملة ويصبح الفن بعدا فراغيا يحتويه ولا يحتويه معا، ومن أجمل هذه الأعمال (بحيرة كريت سوتليك) في (أوتا) ١٩٧٠. شكرا لاصغائكم.

أقوال مأخوذة من عرض السلايدات :

* لم يكن أمام الفنان القديم عندما رسم أول رسومه الا أن يعتمد على السطح التصويري. فالسطح هنا، سطح خشن، سطح طبيعي وليس له شكل محدد، وكانت عملية الرسم عملية تفاعل مع السطح وليس مع المساحة المحددة. كان الانسان كفنان، مبدع، يعرف منذ البداية أن الامكانية كانت امكانية فنان منذ الولادة. فحينما نلاحظ أن فنان عصر الكهف يبدع في فنه وأن الفنان الفرعوني يبدع كذلك فلم يكن ذلك نتيجة النقد الفني فهو ابداع فحسب. فاذا لم يعجبنا عمل فني ما، فلا يعني ذلك أنه عمل سيء وانما يعني أنه في مستوى ثقافي آخر قد لا يربط بيننا وبين الفنان.
* في اللوحة (المحاماة والملك المتنازع عليه بين زوجته واحدى الالهات المحلية، سنة ٢٤٠٠ ق.م) نطلع على جدارية قد تفتتت حوافها، بقيت الصورة من غير اطار مربع

أو مستطيل أو محدد الشكل اذ لا وجود لشكل هندسي محدد للاطار، ان مفهوم الأبعاد لم يكن ليتحقق في العمل الفني الا متأخرا وهو يشبه رسم الأطفال حيث الشكل (أميبي)، ليستطيع الانسان أن يرسم كما يشاء.

* والرسم الحديث، يرينا أن الفنان لم يتقيد بكل الورقة (بكل السطح التصويري) بل قد يكتفي في التعامل مع الفراغ.

* في عصر العبيد أو العصر الهندسي، في «كريت»، كانت الزخرفة الهندسية موجودة بكثرة، ليظهر تقسيم السطوح الى شرائح، ولاستعمال ما بين الخطين (كحيز فراغي) للعمل الفني. تلك هي بداية دخول الحيز الفراغي كبعد في العمل الفني. ومن المفروض أننا نقول دوما أن لدينا بعدين (طول X عرض)، ولكن نسبة العرض الى الطول تتلاشى كلما تعاملنا مع بعد واحد هو البعد الطولي أو البعد العرضاني.

* في(مسلة رومانية) تعود الى ١٣٠ ق.م يغلب البعد الطولي على البعد العرضاني، ليصبح موحيا كالشريط الموسيقي. ان للموسيقى بعداً واحداً، هو البعد الزمني (البعد الطولي)، وبالتالي فلا يمكننا سماع الموسيقى من غير ما يسمى بـ (الوقت).

شاكر حسن آل سعيد : -

(تعليق بسيط) : الزقورة السومرية أيضا تمثل نفس الفكر ما قبل الروماني والاغريقيّ بدليل أن الحركة المعراجية أيضا كانت ستتم وفق مستويات عرضانية، وهي ما تبلورت اليه أخيرا في شكل (ملوية سامراء) في العصر الاسلامي.

* بدأ الفنان البيزنطي يتساءل عن العمق فاستخدم اللون الذهبي للإحساس بالعمق، (ولسبب ديني)، وتبعا لطابعهم ذلك فان نظرتهم الى الدنيا لم تكن لتنبع من داخل الانسان وانما من السماء، أي أن الانسان سيرى كل شيء من خلال الدين، من خلال السماء، وبالتالي فان النظرة الواقعية للدنيا، هي نظرة سماوية بالأساس. وقد كانوا يفكرون بأن (الفضاء) في الجنة ذو لون ذهبي، وهو ما حدا بهم الى أن يستخدموا اللون الذهبي للإيحاء بالعمق، وهكذا استعملوه في خلفية اللوحات تلك، وهي التي تتحدث عادة عن المواضيع المقدسة، فهي ليست دنيوية بالطبع، (استمر

ذلك الى العصر القوطي). التعبير عن الزمن في الفن الاسلامي اقتضى كما يبدو التعبير عن الآن الزماني وليس عن الدهر أو التسلسل الزماني. فكرة الزمان هنا، خصوصا في موضوعة الحب، هي فكرة تدعو الى انتقاء الزمان، أي الى وجود لحظة زمانية ستحكي كل الزمان في آن واحد.

* جيوتو في محاولته لاستكشاف المنظور، في حدود ١٣٠٠م، كان قد بدأ يدرك أن السقف يمكن أن يرى، لكننا نشاهد أن الخطوط التي لا تلتقي ستظل متوازية، نحن هنا في مرحلة التجسيم ولكن يظل لدينا جزء من المنظور ممثلا في المحل الفني.

* كان من أهم المباني في عصر النهضة ما يمثل المنظور المعتمد على نقطة الرائي أو الناظر، وبالتالي، من وجهة نظري، لم تعد السماء، أو الأمير، أو البابا، مركزا للكون. فهذا حديث لم يكن من الممكن أن يتقبله المجتمع الا بعد أن انفصل عن السلطة الدينية لتصبح له سلطة دنيوية، ونحن حتى نتكلم عن المنظور من ناحية اجتماعية فاننا سنتكلم عن (الرمزية الفردية) في المجتمع، ونلاحظ أن المنظور بدأ يتلاشى مع سيزان شيئا فشيئا لأنه أصبح بمثابة التمرد على الوضع الاجتماعي القائم.

* **شاكر حسن آل سعيد :**

في اعتقادي أن التعبير عن الزمان (كدهر) هو الذي يحاول الآن الدكتور أن يوضحه من حيث جعله الانسان مركزا لفهم الزمان، مطلقا ذلك على التحول الذي طرأ إبان القضاء على الاقطاع، فأدى الى ظهور المدن، أي ان انسان المدينة هو الإنسان المعتقد أو المؤمن بالحرية وشتى الامكانات التي تطلقه نحو العالم، وبالتالي فهو مصدر السلطات. لكن الزمان الآتي كان لا يزال محوّرا في الفن الاسلامي عموما، حيث الشرق الأوسط مصدر للفكر الديني، في حين أن الزمان الدهري أضحى محور الفن الأوروبي.

* فكرة أن (الأنا) هي مركز الكون جعلت الانسان مفكرا بنفسه أكثر وأكثر مما يفكر في الكون. وبما أنه المركز الوسط فهذا يعني أن الأنظار ستنصب عليه، وبالتالي فقد يبالغ في نفسه، وكنتيجة حتمية للمنظور وعصر النهضة سيظهر الترف والبذخ في المظهر وسيمر هذا العصر بعصر الباروك في إيطاليا، وعصر الركوكو في

بريطانيا... في عصر الباروك مثلا ظهرت أشكال جديدة بيضوية، وارتفاعات وضخامة وأصبح اللون الذهبي، لونا مسيطرا، على كل أرجاء اللوحة.

شاكر حسن آل سعيد :

في اعتقادي أن متابعة الخطوط في الشكل الكروي يغذي شعورنا (بدهرية الزمن)، أي أن التسلسل المستمر للزمان هو من جوهر الفكر الأوروبي أو الفكر الانسانويّ الذي بدأ بوضوح في عصر النهضة، في حين أني لا أزال أدافع عن وجهة نظر (الآن الزماني)، وهو الذي يسود تفكيرنا في الشرق. الآن الزماني هو لحظة الغياب عن الوجود (في الحب في التصوف، في الروح).

* وهذه لوحة لسيزان، أهم ما في هذه اللوحة، أنها تمثل بالنسبة لي رمز انتقال. إنها منظر طبيعي، ولكن فيها ما قد نكون نحن معتادين عليه اليوم. بيد أن من المؤكد أنه لما رسمها سيزان، كان ثمة شيء جديد، لقد دخلت الآلة، على البيئة، على الانسان، فعملت فصلا، عملت حدودا.

لا أريد أن أطيل في تأملاتي، ولكني أستطيع أن أتخيل أنني لا أزال طفلا صغيرا يعيش هنا في هذا البيت، وكنت سأذهب مع هذه الشجرة الى تلك الأخرى لأصعد الجبل.. وفجأة جاء القطار، وجاءت الحدود، فأصبحت هذه بلدة أخرى، لا أستطيع الوصول اليها،... لقد دخلت الآلة. أحدثت تغييرات في صلب الحياة الانسانية..

* في لوحة (دوشامب) نشهد عملية هبوط شخص على درجات سلم، لقد وضع (دوشامب) هنا، ثلاثة أزمنة في لوحة واحدة، ولأنها لا تحتوي على زمن واحد، فانه يمكن القول أن فيها بعداً زمانياً، وكان هذا هو بداية التكعيبية : - التحدي للعمارة بمفهومها الرمزي.

* (ماتيس)، انه تبسيط واختزال وجرأة في التخلص من المنظور ومن الظل ومن النور نحو الزخرفة....

التجريـــد
في الفـن الاسلامي

مـي مظفـر

تقديـــم

لعل من أبرز الامور التي استوقفت الباحثين وملأتهم بالدهشة والاستغراب ، هي السرعة التي تمت فيها ، ضمن فترة زمنية قصيرة من التاريخ الهجري ، بلورة أسلوب واضح المعالم متكامل لفن اسلامي ذي مضامين اشارية شاملة وبأداء واحد ونظام معماري جلي نابع من فكر مسلم يؤمن بالله الواحد . وأنه ، على الرغم من تنوع مصادر هذا الفن ، فقد بدا قائما على وحدة الشكل والتي من اعظم مظاهرها استيحاؤها لفكرة الزمان والمكان.

تجلى هذا الفن في العمارة والكتابة والرسم بكل انواعه : التكوينات التجريدية التي تستوحي اشكالا هندسية حادة الزوايا ومتشابكة ، أو اشكالا نباتية ذات انسيابية غنائية . كما تجلت شخصية الفن الإسلامي في المجال التشخيصي الذي كان يزين جدران المباني والذي دخل فن صناعة الكتاب ، واصبح يعرف بفن المنمنمات.

السؤال الذي يواجهنا هنا هو كيف تمكن هذا الفن من ان يكوّن لنفسه شخصية متميزة ومتكاملة خلال قرن واحد من وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم ، وأن يتوصل الى وحدة شكل استطاعت ان تتجاوز الزمن وتحافظ على تماسكها وشخصيتها حتى يومنا هذا ..؟

لا شك ان هذا الفن لم يولد من فراغ ، وانه من أجل فهم الظروف التي وجد فيها الاسلام ونما ، دولة ومجتمعاً وحضارة من بعد ، فلا بد من الإحاطة بالظروف التاريخية والموضوعية التي واكبت الحكم الإسلامي والتفاعل الذي بينه وبين الحضارات القائمة سابقا قبل مجيئه.

حين انتقل الحكم الى بني أمي. ، وقامت دولتهم في الشام ، كان الإسلام قد دحر قوتين عظميين هما الدولة البيزنطية والدولة الساسانية، ولكل من الدولتين تاريخ عريق تمتد جذوره الى آلاف السنين . إذ أن هاتين الدولتين استولتا على أراضٍ تعاقبت فوقها حضارات بلاد الشام ووادي الرافدين امتدادا الى ايران.

والعرب المسلمون في الجزيرة العربية لم يكونوا غافلين عن أهمية الحضارات التي قامت في المناطق المجاورة لهم ، وذلك نظرا لارتباط الجزيرة بعلاقات تجارية كان لها أثر عظيم في إيجاد التفاعل بين سكان المناطق هذه على امتداد اطرافها . فيما كانت الهجرات من الجزيرة إلى الأراضي المجاورة مستمرة على مدى الأزمان.

لم يرفض الإسلام حضارة الأسلاف . بل عمل على تبني معالم ، وتطويع هذه المعالم لصالح فلسفته الخاصة ومعاييره الجمالية التي يستوحيها من الدين الحنيف.

وكانت هذه الحضارات التي تركت آثارها على المنطقة ما زالت تعطي ثمارها ، وهي ذاتها نمت وتطورت من جراء ما تأثرت به . فمن المعلوم أن التقاء الحضارات وتلاحقها كان السبب وراء تنوع فنون الشرق الأدنى والأوسط وغزارته.

لقد تجلت قدرة الفن الإسلامي على إضفاء طابع مميز مرتبط بتوجه فكري ووجداني محدث منذ البداية . فالآثار الإسلامية الأولى التي نجدها في بناء قبة الصخرة والمسجد الأموي والقصور الصحراوية لدليل واضح على مدى استفادة العرب المسلمين من الحضارة القائمة واستيعابها خلال فترة وجيزة لتغدو جزءا من نمط فكري سرعان ما تبلور عنه فن عظيم.

لقد قام الفن الإسلامي حقا نتيجة لتلك العلاقة الجدلية ما بين تراث قائم وفكر محدث.

أراد الفنان العربي المسلم ، منذ البداية أن يعبر عن وجدانه وحسه تجاه الخالق ، لا عن طريق محاكاة الأشكال الطبيعية المحيطة به ، بل عن طريق ايجاد قيم سامية يجسد من خلالها روح الإبداع وصفوته . فاتخذ من الجمال لغة صاغ مفرداتها عبر تلك الرؤية الجديدة التي تبلورت لديه وراح يبصر بها العالم من حوله ، مستعينا بالمنجزات الفنية التي وجدها في المنطقة ومستغلا الأيدي العاملة التي وجدها حوله.

استطاع الفنان المسلم ان يطوّع ما وجد لخدمة اهدافه ، وذلك حين أضفى على مفردات تلك المنجزات طابعا قدسيا نابعا من فلسفة التوحيد التي آمن بها ، فأوجد بمعرفة كاملة ووعي مدرك لغة فنية تجسد قيمه التجريدية . محاولا أن يوجد لنفسه فنا ذا خصوصية لا تحكمه غير شروط عالمه الذاتي . وتلك ولا شك كانت ثورة على القيم الفنية السائدة آنذاك ، والتي تخضع لمقاييس الفن اليوناني.

وفي هذا المجال يرى مؤرخ الفن المعروف الكسندر بابادوبلو : « أن هدف الفنان كان منذ البداية ، ابتكار عمل نابع من حاجة ماسة لإيجاد (شكل جميل) بالمعنى الجميل والشاق لهذه الكلمة . أي إيجاد شكل مكون من عناصر ترتبط ببعضها ارتباطا نابعا من حاجتها الاساسية لوجودها معاً».

لقد قام الفن اذن : على أساس فكرة جوهرية هي (الجمال) ، ولأن الجمال صفة الهية في الإسلام ، فهو ذو وجهين : ظاهره العالم الدنيوي والمتمثل بالطبيعة وأشكالها المتنوعة ، وباطنه القيمة الإلهية التي تتجلى في الخالق . غير أن الوحدات الزخرفية وطريقة ارتباطها داخل العمل الفني غير مشتقة من نص قرآني أو حديث شريف ، بل أنها قطعا من غير جذور أدبية ، مع ذلك ، فهي تمتلك بلا أدنى شك شخصية اسلامية عميقة.

تعد الكعبة نموذج العرب الأول وقبلتهم . والكعبة أول شكل مجرد قامت عليه العبادة التي تتجلى طقوسها في حركة الطواف الدائرية . وهذا ما دعا الفنان العربي المسلم الى ان يبلور فيما بعد فلسفته في الزمان والمكان ، ويتخذها أساسا لتحديد مساره الفني ، ألا وهو الجمع بين الحركة والسكون : الدائرة والمربع.

تعد قبة الصخرة في المسجد الأقصى أول تجربة تحاول ايجاد معادلة فكرية فلسفية جمالية . فالشكل المثمن ، الذي يشكل قاعدة القبة ، قائم على التراكب ما بين الدائرة والمربع : الحركة والسكون ، الزمان والمكان.

اما من الخارج فان الفضاء السماوي للقبة يتداخل مع التضليع الأرضي للمثمن. والمثمن شكل متوارث في حضارة هذه المنطقة ، يتكرر حضوره في حضارة وادي الرافدين والحضارة البيزنطية، وله دلالات علمية وميتافيزقية. وقد قيّض لهذا الشكل المثمن أن يلعب دورا فعالا في الفن الإسلامي لا في المجال المعماري فحسب ، بل في الزخرفة الإسلامية عموما.

أما النموذج الآخر ، فهو المسجد الأموي ، ويعد نموذجا فريدا لاصالة الفن الإسلامي في بداياته . اذ من المعروف أن هذا المسجد جمع ما بين عامي ٧٠٦ و ٧١٠ ، أي خلال القرن الأول الهجري . وما فعل البناء المسلم هنا ، انه استخدم العناصر الموجودة في بلاد الشام آنذاك مخضعا اياها لشروطه . ولعل أصالة اي فن تنبع من

قدرته على خلق اي تركيبة تجمع بين المادة الموجودة وما يضفيه عليها . فايجاد الفضاء أو الحيز الملائم في الداخل والذي يتلاءم مع وظيفة المسجد ، هو الذي غير وظيفة الأعمدة التي كانت تستخدم على نحو تقليدي.

وكان الامويون المحبون للجاه والترف ومظاهر البذخ قد سخروا كافة الطاقات الفنية من أجل تعزيز مكانتهم الجديدة . غير ان روح البساطة التي ينطوي عليها الإسلام ، والتي تعد سمة من سماته الرئيسية ، سرعان ما استطاعت ان تجد نوعا من الموازنة ما بين تجسيد الجمال ، الذي هو غني في ذاته، والبساطة . ومن ابرز مظاهر البناء في الفن الإسلامي :

- التنوع في الأقواس.
- الحيز أو الفضاء الداخلي.
- الجمع بين الهدوء وتدفق الضياء .
- الجمع ما بين الاستقرار والحركة.
- ادخال الخزف المزجج ، بطابع اسلامي محض ، خصوصا في شكله المبتكر المستخدم في تحديد سطوح الأبنية بلونها السماوي وبريقها الأخاذ.

ومنذ نشأة الفن الإسلامي ، صاحبت الزخارف والرسوم كافة الأبنية بما فيها المساجد كما في القصور الأموية الصحراوية : (المشتى وقصر عمرة والحرانة) على سبيل المثال ، والتي جاءت مليئة بالرسوم التشخيصية لكلا الفنين : الزخرفي المجرد والتشخيصي ، واللذين تطورا وشكلا عنصرا اساسيا من حضارة الاسلام وفنونها الجميلة. لقد أصبحت الزخارف الفنية الإسلامية التي احتلت أهمية لا نظير لها في أية حضارة أخرى ، العنصر البارز في الفنون الإسلامية . وقد كان هم الفنان المسلم البحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا ومزاوجة الأشكال الهندسية لتحقيق الجمال الرصين الذي يسبغه على أشكاله.

لقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقعت عيناه عليه من اشكال نباتية أو حيوانية أو بشرية لتحقيق أهدافه الزخرفية ، فضلا عن استغلاله الكتابة العربية . فقد كان دور الإسلام كبيرا في نشر الكتابة العربية في المناطق التي وصل اليها على

مساحة تمتد من اسبانيا الى الهند . وقد غدت ، اي الكتابة ، شكلا اساسيا من أشكال الزخرفة في الفن وعملت على خلق تأثير موحد على نحو هائل.

والأشكال الزخرفية التي استخدمها الفنان المسلم لم تكن من ابتكاره ، بل انه تمسك بالنموذج الذي وجده متداولا ، والذي كان مسوّغاً من قبل الأعراف والزمن . غير انه سعى الى إيجاد خطاب جديد عبر استخدام مفردات متنوعة. فراح يحور هذه الأشكال لتتلاءم مع عمله وتتجانس الى حد ان معالم العناصر هذه كادت تختفي احيانا وتذوب على نحو يصعب التكهن بمصادرها ، وذلك من أجل الوصول الى أبلغ درجات السمو والبهاء.

يرى الدكتور فريد الشافعي (من مصر) ان الزخرفة الإسلامية مرت بأربع مراحل :-

- المرحلة الأولى :

من القرن السابع الى التاسع الميلادي، وهي المرحلة التي تأثرت فيها الزخارف بالفنون المحلية تأثرا كبيرا .

- المرحلة الثانية :

من القرن التاسع الى القرن الثالث عشر الميلادي ، وفيها كان الفن الإسلامي قد كون لنفسه شخصية مميزة مع بقاء بعض التأثيرات المحلية .

- المرحلة الثالثة :

من القرن الثالث عشر الى القرن السادس عشر الميلادي . وهي المرحلة التي تم فيها تناول العناصر والأساليب الزخرفية على مدى واسع إثر الغزو المغولي ، وتوالي الهجرات بين البلدان الإسلامية ، كما ظهرت بعض التأثيرات المغولية والصينية.

- المرحلة الرابعة :

من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر الميلادي . وقد استمرت فترة الازدهار في بداية هذه المرحلة ، وزادت العناصر القريبة من الطبيعة ، ثم بدأ التدهور نتيجة ضعف الحكام واستبداد الترك وظهور النفوذ الأجنبي.

١- الخط وفن الكتابة

حددت اللغة العربية اسلوب التفكير لكافة الشعوب المسلمة الى درجة كبيرة. فسنة الرسول صلى الله عليه وسلم ، وسمت المنحى الفكري العربي الى حد كبير، وتغلغلت في نفس المسلم ، ثم انعكست في فنونه الابداعية. والفن التشكيلي في الإسلام ما هو الا انعكاس للكلمة القرآنية.

تعتمد فنون الإبداع العربي عموما : رسما وشعرا وموسيقى ، على مبدأ التكرار، تكرار أشكال معينة تتخللها تحويرات وتغييرات مفاجئة تعارض هذه الخلفية المنظمة. والعلاقة الحقيقية ما بين اللغة القرآنية والفن تكمن في البحث عن جوهر الحقيقة المطلقة التي لا شكل لها . بل انها تكمن في فكرة التوحيد ومضامينها المركبة . والفن الإسلامي ، بكل مظاهره التجريدية والتشخيصية هو في جوهره اسقاط داخل النظام المرئي لجوانب معينة من أبعاد وحدانية الخالق.

لا شيء يتطابق مع الحس الجمالي الإبداعي للمسلم مثل الكتابة العربية. فهي تمزج ما بين أقصى القواعد الهندسية صرامة وأكثر الإيقاعات نغمية. فاللغة تتكون عموما ، من الحدس السمعي والحدس التخيلي . واللغة العربية لغة صوتية ، بمعنى انها ربما كانت من أكثر اللغات تميزا في هذا الجانب ، لذا فهي تجريدية في صياغة اسلوبها.

يتم تدوين الكتابة العربية من اليمين الى اليسار ، أي من موقع الفعل الى موقع القلب ، ومن الخارج الى الداخل . وهي حركة تقوم على حيز ثابت هو الجدار أو الورقة، اي ان الكتابة هي الأخرى تمثل العلاقة ما بين الحركة والسكون : حركة ايقاعية متواترة منتظمة على سطح ثابت . والكتابة مرتبطة بالقلم . والقلم كما يراه المسلم ، رمز للقوة العليا التي تحدد المصائر في (لوح مكتوب) . فقدسية القلم نابعة من يقين المسلم بأنه « الظل البعيد للفعل الإلهي ».

٢ - الرقش أو التوريق (الأرابيسك)

الرقش ، بمعناه الواسع ، يشمل زخرفة أشكال نباتية، وعملاً متشابكاً يسير وفق نظام هندسي صارم . واذ تتميز الأشكال النباتية بكونها ايقاعية انسيابية، فان النوع الثاني تضليعي حاد. وهو هنا يعكس ايضا فكرة المزج بين قطبين : الحركة

والسكون ، الزمان والمكان ، وذلك عبر المزج بين الانضباط الهندسي للخط وانفلاته الانسيابي. والحركة تمضي لولبية متصاعدة تنشأ من نقطة ما تفتأ أن تعود اليها، وهي مهما تنوعت وتشابكت وابتعدت تظل مرتبطة بجذرها مثل شجرة الحياة.

والغريب هنا ، أن يقف الباحثون أمام ما وجدوه في سامراء من زخرفة لورق العنب ، وهم يقولون انها تطورت على نحو مفاجئ لتتخذ شكلا لولبيا ، ثم يعزون ذلك الى النفوذ التركي في البلاط العباسي آنذاك ، دون أن يأخذوا بعين الاعتبار الفنون المتوارثة في العراق ، ويبحثوا عن جذور هذا الفن. ويكفي ان نحيل القارئ الى زخرفة الاشكال النباتية لحضارة وادي الرافدين وما انبثق من رسوم على جدران قصر الجوسق ، والتي تحمل تأثيرات فنون العراق القديم ، وأخيرا منارة سامراء بشكلها اللولبي الذي لا نظير لنمطه الا في العراق.

اما التشابك الذي يعتمد على وحدات هندسية داخل دائرة ، فإنه ينمو وفق مبدأ الشكل النجمي المتعدد الرؤوس : المثمن والمسبع ... الخ ، وهذا يعني تكرار الشكل الذي في داخل الدائرة في الوحدات الزخرفية الأخرى وينجم عن ذلك تصاميم مختلفة تتوالد متناظرة ، وقد تتداخل في بعضها ، وتشكل شبكة من الخطوط المستمرة التي تنطلق على نحو متزامن من مركز دائري واحد أو من مراكز كثيرة. وهذا ما يراه مستشرق مثل (بيركهارت) على أنه : (ليس ثمة ما يمثل فكرة التوحيد وتنوع الوجود أكثر من هذا التفاني في الوصول الى التعبير . اذ عن طريق التناغم ، يتم التعبير عن وحدانية الخالق) . والتناغم (الهارموني) يعني الوحدة في الكثرة ، وهو في الموسيقى المعادل المكافئ للمنظور في الفن ، فالنشأة تتكون من عنصر واحد : خط واحد سرعان ما يلتف على نفسه في حركة لا متناهية ليعود ثانية الى نقطة البداية.

٣ - المقرنصات :

المقرنصات في الأشكال المعمارية هي تكوينات تجريدية تجلت فيها فكرة الإيقاع والسكون ، وقد استخدمت في قباب الأبنية المشيدة من الطابوق المفخور.

والحركة والسكون في المقرنصات تتأتى من ذلك التقابل ما بين القبة والأرضية : الحيز والمكعب ، وليس ذلك الا رمزا للتقابل ما بين السماء والأرض . فالمقرنصات

الشبيهة بخلية النحل ، حين ترتبط بأرضية ذات زوايا اربع ، فإنها تشكل صدى لحركة السماء داخل النظام الأرضي.

٤- الضيـــــاء

قيمة الضياء في الفكر الإسلامي لها مكانة قدسية ، سرعان ما وجدت لها تعبيرا في الفن كان له كل الأثر في خلق هذا الشكل الجميل والألوان الخلابة . فالضوء يشكل للأشياء المرئية ما تشكله الخليقة للوجود المؤقت . والضوء شيء غير قابل للتجزيء ، ولا تتغير طبيعته بامتزاجه مع الألوان . كما أن الضوء مثل العدم لا ينعكس وجوده الا من خلال الوجود عموما . فالظلام يغدو مرئيا فقط من خلال تقابله مع الضياء ، بمعنى ان الضياء يجعل الظلال تظهر : « الم تر الى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا ، ثم قبضناه الينا قبضا يسيرا » سورة الفرقان الآيتان ٤٥،٤٦.

وهذا ما دفع الفنان المسلم الى ايجاد أشكال تنبض بالضياء « الله نور السموات والأرض » ، والضياء حين يكون مباشرا يصيب العين بالعمى، لذا فعن طريق اللون ينكشف الغنى الداخلي للضوء ، وعبر تناغم الألوان فحسب ، نستطيع ان نقدس طبيعته الحقة.

التجريد في الفن العربي الحديث

لم تحقق تجربة الفنان المسلم ديمومتها الا عبر ذلك الامتلاك الحقيقي للفكر والاحساس بالوجود والخالق وموقف الانسان منهما . أي أن فنه ارتبط على نحو مباشر بعقيدته الإسلامية.

واذا نظرنا الى تجربة الفن التجريدي اليوم فإننا نقع على صورة مغايرة تماما لتلك الصورة ، على الأقل من الناحية الشكلية . وليس ذلك بالأمر المستغرب في زمن تكاد تشهد فيه كل لحظة تغيرا.

فالفنان التجريدي العربي اليوم يستمد تجربته من تجارب الغرب ، كما استورد تقنياته منه . غير أن وعيه بتاريخه وماضيه وانبهاره الشديد بفنون الأسلاف جعله ربما ، يقف في وسط الطريق محاولا أن يجد لنفسه لغة تجمع بين التيارين : الماضي

والمعاصر ، وأن يحقق وجوده الفني في العالم عبر ما يمتلكه من خصوصية مستمدة من ذلك الماضي، ولكن العملية الفنية ، ليست انعكاسا آليا بقدر ما هي تفاعل فكري مع الوجود . ولأن العالم الحديث وضع الفنان امام تيارات فكرية وفلسفية ثورية فقد تزلزل ايمانه وابتعد بعض الشيء عن وحدة التفكير بالخالق. فالفن انعكاس للوجود المعاش ظاهرا وباطنا ، ومسألة التصوير غدت مرتبطة بعملية مشاهدة الواقع وتحويره الى واقع آخر.

ولأن موضوع الفن التجريدي ، والحالة هذه ، يتطلب جهدا فكريا وروحيا وتقنيا عاليا ، فالتجارب التي بين أيدينا تتفاوت ما بين عمل يرقى الى مستوى الإبداع العالمي وعمل يتخبط في عماه . لقد صرنا امام تجارب مختلفة وذات خلفيات وقناعات مغايرة ، ومع ذلك بامكاننا ان نرى فنانين استطاعوا ان يستفيدوا من كل الثقافات ويقدموا اعمالا لا يصعب على من يراها أن يشخص هويتها ويربطها بعالمها الشرقي . وتقف لوحة الفنان شاكر حسن آل سعيد مثلا ، في طليعة هذه الأعمال لما فيها من قدرة على إخضاع الأفكار العالمية لفكره المرتبط بالعقيدة الإسلامية روحا وعقلا.

لقد وجدت ان تجربة الفنان العربي في اعتماد الأسلوب التجريدي وسيلة للتعبير تقع في مجموعة خطوط رئيسة ، وهي ليست تقسيمات حدية ، اذ قد تتداخل في العمل أكثر من تجربة ، غير أنني أرى أنها تقع ضمن ما يلي :-

١- استلهام المحيط وانتقاء جانب من الطبيعة للبحث فيها من أجل التعبير عن موقف فكري ووجداني ، وتتميز اللوحة بوجود فضاءات حرة لا نهائية في امتداداتها (شفيق عبود من لبنان - رافع الناصري من العراق).

٢- اعتماد اشكال هندسية ، ولا هندسية مجردة ، من أجل خلق سطوح متداخلة ، مستمدة من أشكال وموتيفات محلية ، يشكل اللون فيها قيمة تعبيرية اساسية (مهدي مطشر من العراق - آدم حنين من مصر - أحمد نوار من مصر).

٣- استخدام رموز إشارية أو موتيفات شعبية ذات دلالات تاريخية اجتماعية ، فضلا عن الدلالات اللغوية - (محمد التريكي من تونس - فريد بلكاهية من المغرب).

٤- استخدام الحرف العربي كقيمة تشكيلية اساسية ، وعلى نحو حر لا يلتزم بأصوله

الكلاسيكية ، يدخل عنصرا رئيسيا في التكوين (أحمد شبرين من السودان - رشيد القريشي من تونس - اتيل عدنان من لبنان - محمود حماد من سوريا - رافع الناصري من العراق).

٥ - تكوينات تجريدية ذات مرجعية تشخيصية ، أي أنها تجريدية تشخيصية تستخدم أجزاء من جسد انسان او حصان او اي اثر انساني (ضياء العزاوي في مراحله السبعينية - علي طالب ، وكلاهما من العراق).

٦- ايجاد لوحة تعتمد الخط العربي الكلاسيكي تكوينا اساسيا. أي ان الفنان خطاط قبل ان يكون رساما بالمعنى المعاصر للوحة (نجا مهداوي من تونس - احمد يوسف من قطر).

٧ - اشكال تجريدية تعتمد على انفلات حر للون قريب من أسلوب (التاشزم) في إطلاق القوى الداخلية اللاواعية للفنان (نبيل شحادة من فلسطين - فؤاد بيلامين من المغرب - سمير خداج من لبنان).

هذا استعراض سريع للصورة التجريدية في الفن العربي اليوم ، والاسماء فيها جاءت على سبيل المثال لا الحصر. فالمحاولات التي قدمها الفنان العربي المعاصر في مجال التجريد أثمرت ، احيانا ، اعمالا فنية جميلة ، غير ان ديمومتها تظل رهنا لامتلاكها القدرة على التطور وعلى وجود البعد الفكري والإنساني فيها ، وذلك قطعا لا يأتي الا من خلفية ثقافية واسعة تمد العمل بسر حيويته وتبرر له شطحاته أفضل تبرير.

الخطاب والتأويل في التجذر المكاني

شاكر حسن آل سعيد

تقديـــم

القصد من هذه المحاضرة ترسيخ أهمية المفاهيم والمصطلحات، كمحور أساسي من محاور التعريف بالحضارة الفنية المعاصرة، وكمدخل مهم من أجل ثقافة الفنان والجمهور الناقد، لا سيما وأني في بداية منهجي الثقافي التشكيلي، كنت قد نوّهت بأهمية هذه المحاور الثلاثة من حيث علاقاتها المتكاملة ببعضها البعض. وأكرر القول أن العمل الفني، هو ليس ما يقدمه الفنان من خطاب فحسب، وانما هو أيضاً ما يكمله الجمهور أو المتلقي، كمؤول للخطاب، وأخيراً، مايحاول أن يعمّقه الناقد عند تحليله للأعمال الفنية من آراء وأحكام ترد في هذا الشأن. ان هذه المحاور الثلاثة هي التي تؤلف هوية أو طبيعة العمل الفني، بمعناه الشامل، وهي تأتي في رأب الصدع الأكاديمي في العمل الفني والذي يعتبر ان الفنان هو الكل في الكل فيما يقدمه كملقٍ. ولكن لولا الجمهور ولولا النقد لما اتسعت الحركة الفنية وأصبحت منتشرة ومتغلغلة في صميم الثقافة نفسها.

في البداية، نحن ازاء عدة مصطلحات أساسية سأوضحها لكي أبيّن علاقة التجذر المكاني بالخطاب والتأويل، وهو الموضوع الكامل للمحاضرة. ما المقصود بالخطاب؟ وما المقصود بالتأويل؟ معنى الخطاب (Discourse) في القاموس : – (المغني الأكبر حسن الكرمي) ينطوي على عدة معانٍ وهي : المحاضرة/الحديث/البحث المستفيض. أما التأويل (Interpretation) فإن معناه القاموسي : التفسير/ الفهم/ الترجمة/. اذن، الخطاب والتأويل هما محور جدلية يمر بها العمل الفني سواء من قبل الفنان أو المشاهد أو الناقد على السواء. بمعنى آخر، فإن الخطاب يمثل إلى حد ما جانب الملقي، جانب الفنان، في حين أن التأويل سيخص الآن جانب المشاهد، المتلقي.

هذه مجرد معلومات عامة، وهي الى حد قد تكون ساذجة فيما يتعلق بتعريف الخطاب والتأويل. ولكني سوف أحاول أن أعمق هذه النظرة شيئاً فشيئاً، بالاستشهاد ببعض النصوص. هناك مصطلحان آخران، هما الأيديولوجية واليوتوبيا، واللذان يردان

بدورهما لتعريف أو توسيع معنى التجذر المكاني. فما معنى الأيديولوجية؟ وما معنى اليوتوبيا؟.

الأيديولوجية، قاموسياً، تأتي بمعنى مذهب، أو مثالية أو معتقدات، واليوتوبيا، تأتي بمعنى تمنيات، أو ما يقال : – طوبائية، [الطوبائية مفهوم عقائدي معروف يسبق المفهوم المعرفي].

الأيديولوجية قد تنطبق على موقف ذي هاجس ماضوي بالنسبة للفعل، أي أنه ذو أسبقية للفكر على الوجود الفني، في حين أن اليوتوبيا، أو التمني، [أو العيش في مستقبليات خيالية]، تأتي ما بعد الفعل، ما بعد ظهور أي تيار ما. فهناك اذن أيديولوجية ويوتوبيا، تماماً كما نقول : الخطاب والتأويل. أعني اذا كان الخطاب يمثل موقف الملقي والتأويل يمثل موقف المتلقي، فإن الأيديولوجية تمثل المنظور المسبق الفكري للفنان والعقيدة التي ينطلق منه التعبير، أو الرؤيا الى حد ما، ثم اليوتوبيا، وهي ما يحلم بتحقيقه هذا الفنان... ما يحلم به هذا المعتقد من نتائج مستقبلية.

قبل أن نعود الى الخطاب، لنقل أننا ازاء مفهومي الخطاب والتأويل، ثم اليوتوبيا والأيديولوجية ثم التجذر المكاني. والتجذر المكاني يظل في الأخير هو المصطلح النهائي الذي أحاول أن أعرف به اتجاهاً فنياً يتعلق باختزالية الأبعاد،... اختزالية الطروح الفنية، الى أصغر وحدة ممكنة، وهذا ما يخص رؤيتي الفنية ورؤيات فنانين آخرين يسيرون في هذا المجال. فالتجذر يظل أيضاً مصطلحاً خامساً نستطيع أن نضيفه الى المصطلحات الأربعة الأولى.

لدينا نص مهم في تعريف الخطاب لـ (ميشيل فوكو)، وهو معروف كأحد رواد الفكر البنيوي. يقول في حفريات المعرفة ما يلي :

«لنقل بإيجاز : كل التاريخ في ثوبه التقليدي، يسعى الى أن يجعل من نصب الماضي أثرياته، أو ذاكرته، ويحولها الى وثائق، فيحث تلك الآثار على التكلم. تلك الآثار التي غالباً ما تكون خرساء في حد ذاتها، أو أنها تقول صمتاً غير ما تقوله جهراً. أما اليوم، فإن التاريخ يحول الوثائق الى نصب تاريخية، ويعرف كمية من العناصر التي ينبغي عزلها والجمع بينها وابرازها، والضبط بينها وحصرها في مجموعات حيث كان التاريخ التقليدي يكتفي بالتنقيب عن الآثار التي خلفها البشر

وفحصها والتعرف على ما كانت عليه. لقد مضى زمن كانت فيه الحفريات كفرع معرفي يدرس النصب الأثرية الخرساء والأثار الميتة، من الموضوعات غير ذات السياق، والأشياء التي خلّفها الماضي، فتتمسح بالتاريخ ولا تتخذ معناها الا بفضل تقويم خطاب تأريخي. وربما كان في استطاعتنا اللعب بالألفاظ والقول أن التاريخ اليوم (أي الخطاب التاريخي، ما يقدمه المؤرخ من معلومات)، هو الذي صار يتمسح بالحفريات، وينزع نحو الوصف الباطني للنصب الأثرية. هذا القلب لمفهوم الخطاب الأكاديمي هو ما يحدث الآن من أجل التعمق في المعرفة». وهكذا فإن (ميشيل فوكو) حاول بدقة أن يبرز هذا القلب الجديد لمفهوم الخطاب واعتباره بحثاً واستقصاء لباطن معرفي أساسي، تماماً كما يحاول الآثاري أن لا يكتفي بما على سطح الأرض من لقى وشظايا، وإنما يحاول أن يتعمق ويحفر في داخل الأرض، في داخل الموقع الأثري ويكتشف الكثير من اللقى الجديدة لكي يقيّم الحضارات السابقة، وبالتالي، فإن الخطاب بهذا المعنى هو أكثر من مجرد نزهة ظاهرية يقدمها الملقي في مجال العلم. يستمر فوكو ويقول : –

«كان هذا التاريخ في ثوبه التقليدي يهدف الى إثبات العلاقات، علاقات العلية أو التحديد الدائري أو الصراع أو التعبير التي تربط وقائع وأحداثاً في الزمان. فسلسلة الوقائع معطاة ولا يبقى الا تحديد العلاقة التي لكل عنصر منها بالعناصر المجاورة له. أما اليوم فإن المشكل أصبح يتعلق بتكوين سلاسل (مستويات متراكمة الواحد فوق الآخر أو متجاورة) أو جداول، ومن ثم كان تنوع المراتب وتعددها والفصل بينها هو النتيجة الأولى. أما النتيجة الثانية فهي أن مفهوم الانفصال أصبح يحتل مكانة كبرى في فروع المعرفة التأريخية. ذلك أن التاريخ في ثوبه الكلاسيكي كان يفترض بالانفصال معطى، لكنه غير قابل لأن يفكر فيه. [أي أن المؤرخ أو صاحب الخطاب التأريخي يحاول أن يختار من الوثائق ما ينسجم وما يقدمه من رؤية تخصه ولا تخص الحدث التاريخي. وبالتالي يهمل الوثائق الأخرى. فاهمال الوثائق الأخرى هو الذي يعبر عنه فوكو بمعنى (المعطى الانفصالي). انه يظهر في صورة أحداث مبعثرة، كالقرارات والحوادث والمبادرات والاكتشافات. كان الانفصال علاقة التشتت الزماني الذي يلقي على المؤلف تبعات حذفه من التاريخ، لكنه اليوم غدا أحد العناصر الأساسية للتحليل التأريخي». (اذن الخطاب المعاصر الحديث، أو ما بعد الحديث

سوف يلغي الخطاب القديم، الخطاب التشخيصي الذي يكتفي بالمظهر الخارجي لرؤية الأشكال في الطبيعة ويحاول أن يتعمق في المحتوى الباطني لهذا المظهر ويكتشف من ثمة الكثير من القيم الجديدة التي كانت مهملة فيما مضى. وباختصار فإن الخطاب التأريخي يبحث في البنية الداخلية لا الظاهرية).

نص آخر لـ (بول ريكور)، الكاتب الفرنسي المعروف، والذي حاول أن يبحث من منظور ديني الى حد ما، في معنى المعرفة الداخلية وليس الاكتفاء بالمظهر الخارجي. يقول ريكور : «سأتبع تحليلاً، يركز على المستويات المختلفة للظاهرتين (يقصد بهما الأيديولوجيا واليوتوبيا)، يبدأ من المستويات الظاهرة السطحية لكي ينتهي بها الى المستويات العميقة. وسأحاول في تحليلي هذا المحافظة على البنية نفسها، أثناء الموازنة بين الأيديولوجيا واليوتوبيا... الخ» (اليوتوبيا والايديولوجية ، الفكر العربي المعاصر ص (٩٠) عدد ٦٦ – ٦٧).

هناك رأي آخر لـ (لاكان)، عالم النفس البنيوي المعروف. ان لاكان يعتبر (الدوال) بمثابة البنية الظاهرية، أما (الدلالة) فهي البنية التحتانية، هذه العلاقة بين الدوال والدلالة هي التي ظهرت في الفكر البنيوي على أساس أن أية مقولة لا بد أن تستند على وجود (دالات أو دوال) ومعنى الدوال هنا يرد بصدد الحروف، والكلمات والحروف [أو بالأحرى ما يعني تكوين النطق بحروف معينة محكية، هي مجرد رموز، لكن المعنى لا يتكون من جمع هذه الرموز، هذه الدوال، وانما يصدر من منبع آخر من الذهن. وبمعنى ثان أن هناك حداً فاصلاً بين الدلالة، وبين المحتوى أو المضمون وبين الدالة، أي الشكل. فالعلاقة بين الدوال والدلالة في الخطاب الاعتيادي، في الكلام الاعتيادي، علاقة مفروطة المعنى وبالتالي الجمل والتعابير... الخ. (لاكان)، حينما يريد أن يوضح معنى الخطاب برأيه فيما يتعلق بعلم النفس، أو أن يفسر فرويد العقل الباطن ودوره في تكوين عقد نفسية ترد في الأحلام وفلتات اللسان والأمراض النفسية المختلفة فسوف يضفي الجانب اللغوي على تفسيراته. «إن الآمال بمثابة البنية الظاهرية، أما الدلالة فهي البنية التحتانية». بمعنى آخر أن المرض خطاب لغوي نستطيع أن نكتشفه عند التعمق في حل الشفرة للحصول على الدلالة. [راجع مجلة بيت الحكمة/العدد الخامس بـ (لاكان)].

الى هذا الحد سأكتفي في الاشارة الى الخطاب والتأويل من خلال الشرائح المرجعية، أم الأيديولوجيا واليوتوبيا من حيث تحديدها فيعرفها (بول ريكور) كما يلي : –

«بمقدار ما تدعم الأيديولوجيا وجود المجموعة الانسانية، وتقويه وتضاعفه وتضمن بقاءه واستمراره، وبالتالي تحافظ عليه كما هو، تكون وظيفة اليوتوبيا نشر الخيال الاجتماعي من داخل الحدود الضيقة للواقع المعيشي، واسقاطه ذلك الواقع.» فالايديولوجيا، أو الاعتقاد بوجود فكرة مسبقة، توضح الوجود، يقابلها الشعور بمظهر معطيات جديدة يستطاع اسقاطها خارج هذا الواقع الأيديوولجي، وبالتالي تساهم في معنى التطور لهذا الوجود.

نص آخر (لبول ريكور) : –

«لا بد من تحقيق التقاطع او الالتقاء بينهما، (الأيديولوجيا واليوتوبيا) داخل الخيال الاجتماعي الذي يقوم على التوتر بين وظيفة الادماج الايديولوجي ووظيفة الهدم اليوتوبية ، وهو ما يؤدي الى انشاء مفهوم التخيل المتعالي كالذي نادى به (كانت) على أساس التناوب بين التخيل المصور الذي يعيد التصوير، والتخيل المبدع الذي ينتج أشياء جديدة. وهكذا، يمكننا اعتبار أن الايديولوجيا واليوتوبيا شكلان للتخيل المصوّر والتخيل المنتج». عند توضيح هذا النص نقول أن الأيديولوجيا تضطلع بثلاثة محاور أساسية : التشويه، التبرير، الادماج. أي ظهور فكر جديد، عقائدي، أو فني، أو ما الى ذلك، يقتضي في البداية تشويه الفكر الذي سبقه، وهذه وظيفته الأولى، أما وظيفته الثانية، أو المرحلة الثانية التي تدخل فيها الأيديولوجيا فهي تبرير أية محاولة لإيجاد صيغة عامة شاملة تربط بين كل جوانب الفكر وتبرره وبالتالي تيسره لكي يعتقد به باستمرار. ثم الادماج، أو احتواء كل الواجهات المتنوعة. مثلاً حينما يظهر فكر اشتراكي يستند الى خلفية أيديولوجية معروفة في الاشتراكية، فسوف تظهر في الأخير عدة واجهات اشتراكية تعمل عمل هذا الفكر ولكن بصيغ مختلفة : – نقابات، تظاهرات، اجتماعات. كلها في الواقع واجهات، لكي تصب في معين واحد. ثم الادماج وهو هذه المرحلة التي تحتضن فيها الأيديولوجية كل المعطيات في إطار واحد. وبالمقابل فإن اليوتوبيا، التي هي موقف ذهني يسعى على النقيض من

الأيديولوجيا، الى احلال الأماني وتقديم الوجود على الفكر ولكن بشكل خيالي، يعتمد على ثلاث مراحل هي : - مغايرة الوجود، أو التفكير لتطوير الموقف وهو ما يستدعي أو يتطلب المغايرة أو الموقف المضاد لهذا الفكر المسبق ومن ثمّ المتجاوز، أو رفض الموجود، وستستقر أخيراً في الكل أو اللاشيء. أما أن يتحقق هذا المثل الأعلى، هذا الحلم أو أن لا يتحقق بالمرة، فليس هناك مساومة. فاليوتوبيا اذن، كما أن للأيديولوجيا التشويه والتبرير والادماج، لها المغايرة والتجاوز والكل أو اللاشيء.

هذه هي الأفكار التي ترد لـ (بول ريكور) في مقاله حول الأيديولوجيا و اليوتوبيا والذي سبق ذكره وقد حاولت أن أستعرضها بإيجاز.

نأتي الآن الى (التجذر المكاني)، وهو ما نحاول ان نستقصي فيه كلا من الأيديولوجيا واليوتوبيا. أقول : - يأتي التجذر المكاني أخيراً لتحقيق تقاطع كل من الأيديولوجيا واليوتوبيا أو كل من الادماج والهدم، التخيل المتعالي والتخيل المبدع. [والاشارة الى التخيل هنا يعرف لنا معنى هذا الاندماج، والذي اشتمل النص عليه بذكر التخيل المتعالي لكانت]. التخيل المصور هو أن تعاد محاكاة الأشياء المرئية من خلال التصور، وهذا هو التخيل المتعالي لكانت، وانه هو التخيل المصور، في حين أن التخيل المبدع هو تجاوز هذا التصور ومحاولة الوصول الى نتائج جديدة. اذن نحن الآن عند (التجذر المكاني) وهو بيت القصيد.

التجذر المكاني مصطلح ثقافي أحاول أن أستخدمه لايضاح معنى التأصل أو البحث التراجعي في صميم البنية الأساسية أو التحتانية من أجل استنطاق تلك البنية. وهي مكانية، من مكان، بالنسبة للفن التشكيلي، أو ما يمكن تسميته بعالم الأبعاد، واذ هو سياق في التفكير بدأ منذ ظهور النزعة اللاشكلية في الفن أو بدأ به الرسام الفرنسي (فوتربيه) في الأربعينات، الذي لا يتم برسم الأشكال الهندسية وإنما يهتم بالأشكال التي تلغي بينها الحدود : - مجرد تونات أو ألوان... وهو ما سوف ينتهي عندي بمعنى (البعد الواحد) أو البحث في موضوع الأبعاد من أجل اختزالها الى بعد واحد كوحدة تحتانية تستطيع أن تفسر معنى شمولية الوجود المكاني بدلاً من تعدد الأبعاد، (الأبعاد الثلاثة وربما الأربعة). من هنا ، فإن التجذر المكاني أيديولوجياً هو ما سنؤوله (بيوتوبيا الابداع)، وفي أهم مستوى من مستويات الوجود الفني أي السطح التصويري ذي البعدين.

لكي نوضح معنى التجذر لا بد لي أن أشير الى بداية تقنية مسبقة سنحت لي منذ الستينات، أي حينما عدت من باريس الى بغداد في عام ١٩٥٩، وكنت قد اكتشفت في حينه أهمية التمرحل نحو الفن الحديث، من حيث معطياته الخاصة بالملمس، أعني استخدام الكثافة اللونية كأساس في رسم اللوحة أسوة بفنانين كـ (فوتورييه، جان دوبوفيه، تابيس... الخ) : - الفنانين اللاشكليين . كنت في نفس الوقت قد اكتشفت أيضاً الأعمال الجدارية السومرية التي لا تزال موجودة في متحف اللوفر وخاصة جدارية موقع (تل الحريري) في سوريا، وتمثل تتويج أحد الملوك. هذه اللوحة الجدارية كانت متآكلة وكنت أجد في ذهابي الى المتحف مجالاً للتنفيس عن الكبت الذي كان يلم بي، محاولاً أن أتصل بماضيّ الثقافي والفكري. فالمتحف، وخصوصاً القاعة السومرية كانت ملاذي الوحيد لهذا التواصل. ثم اكتشفت العلاقة بيني وبين (رودي سين أو شارع السين وهو مليء بصالات العرض)، وكان يوصلني الى معهد الفنون الجميلة في باريس ومايحتويه من صالات العرض (جالريات)، فكنت أشاهد يومياً العشرات بل المئات من اللوحات، في المتحف، كنت أشاهد الأعمال التراثية التي تخص حضارة (سومر وآكد)، وفي شارع السين كنت أشاهد ما آل اليه الفن الحديث. ومن هنا بدأت بالربط بين الحديث المهتم بالكثافة اللونية التي هي موجودة في جداريات السومريين وبين ما كنت مقبلاً عليه. استنتجت أن هناك علاقة كبيرة بين الفن الحديث وبين الفنون التراثية، واكتشفت بأن تمسكي بفنون وادي الرافدين هو المنطلق الصحيح في هذا المجال. لا أريد أن أسترسل في هذه المسألة. لكن أقول : - حينما عدت من باريس وبدأت أفكر تقنياً وأسلوبياً فيما أستطيع أن أبدعه استمراراً لتلك الرؤية التي اكتسبتها من باريس طرحت المشكلة كما يلي : قلت أن الفن التشخيصي الأوروبي الذي ازدهر في عصر النهضة، كان يعتمد على الرسم بالأبعاد الثلاثة، الطول/العرض/العمق، وهذا البعد الثالث هو بعد وهمي لأنه يعتمد على محاكاة ما هو موجود في العالم الخارجي، اذن، كيف أحاول أن أتجاوز هذا الموقف واخترقه نحو المفهوم الداخلي للطرح الفني؟ كيف أستطيع أن أرفض الاهتمام بالمظهر الخارجي من خلال بحث جديد، من خلال قضية الأبعاد بالذات؟ فلأرفض الأبعاد الثلاثة التي تهيء لي معنى التشخيص، وأحاول أن أكتشف أبعاداً داخلية. اللوحة ذاتها تتألف من بعدين، طول في عرض، فهي تمهد لي أن أرسم ببعدين، لكن الرسم ببعدين لا يتعارض

ومحاكاة العالم الخارجي. فلماذا اذن لا أرسم بالبعد الواحد أو أعبر عنه في عملي الفني؟؟... وهكذا ظهر اهتمامي بالبعد الواحد كتعبير أو موقف لخطاب جديد أحاول أن أطرحه في هذا المجال.

ولنعد الى المشكلة. فمعنى التجذر، أو محاولة اختزال الأبعاد الى أبسط شكل ممكن هو ما بدأت في التعبير عنه طيلة هذه المدة من الستينات الى الوقت الحاضر. والرسم بالبعد الواحد في هذه الحالة خطاب أحاول أن أرفض من خلاله الخطاب القديم. أو أن التجذر المكاني يظل نقطة التقاطع بين ايديولوجيا الفكر الفني الذي يفسر الرسم التشخيصي والأبعاد الثلاثة، أو أسبقية المحتوى على الشكل بمحاولات أخرى (ايتوبية) تعنى بما بعد النزعة التجريدية في الفن.

فالتجذر المكاني كما أفهمه اذن هو الاستمرار في اكتشاف أصغر وحدة ممكنة للتعبير عن الوجود الداخلي للعمل الفني وبوسائل (ابعادية)، وهو كما قلنا يأتي في أعقاب البحث عن معنى الخطاب ومعنى التأويل، وبالتالي الايديولوجيا واليوتوبيا.

على أن التجذر المكاني، (أو التمحور بالمكان) أخيراً، يظل بعد اكتشاف قيمة (البعد الواحد) في العمل الفني أبعد من كونه تمثيلاً لرؤية ما هو موجود أو مرئي، لأنه أيضاً تمثيل لما هو (غير مرئيّ) أو ما سوف يمكننا رؤيته. فإن سطحاً تصويرياً أستطيع أن أتجاوزه بواسطة الفوهات والخروق والشقوق هو أيضاً تجذر بالمكان لم يعد ليمثل حضوره الا في (الأبعاد). وهكذا فإن إحالة المكان الى بعد، والبعد الى اللا - بعد هو أيضاً بدوره بحثٌ في معنى البعد الواحد. ولكن هذا البعد الواحد نفسه حينما يعاد النظر فيه كـ (إمكان) وليس كمجرد (وجود) يصبح من جديد استقصاءً له واختزالاً لـ (معناه) الذي يقتضي البحث عن ما هــو (أبعد) من (كينونته). ومن هنا فإنه عند هذا المستوى يصبح كذلك بحثاً عن (اللا - كينونة) أو (اللا - وجــود) و (اللا - امكان).

ان (دعوى) التجاوز بصورة مستمرة هي اذن جوهر البعد الواحد، وهي غير (التفكيك) أو (العدمية) أو (الدادائية). انها البحث عن ضائع يتم العثور عليه بواسطة العالم الفني : - اللوحة، وهي في حالة ضياع مستمر. فهذه اللوحة الضائعة لم تعد

السطح التصويري، بل وما وراءه أو ما أمامه أيضاً، بل هي هذا الضياع والعثور المتناوبان لكل من الوراء والأمام.

وهكذا فإن كلاً من [الخطاب/التأويل] و [الأيديولوجيا/اليوتوبيا] يصبحان وهما في حالة تناوب أيضاً خارج زمان هذا (التجذر) في الوقت الذي يمثلان (زمانه الخاص) الفنيّ. ولهذا السبب فنحن حينما نأخذ بأهمية اكتشاف (الزمان) في المكان، أو المكان في (الزمان)] ومن هذا المنظور نصبح بدورنا جزءاً منه، أو على الأقل من خلال [وعينا الذي هو أيضاً لا - وعينا] فيه.

فالوجود الباطني للعمل الفني بهذا المعنى وجود ظاهري استطاع أن يكتسب - في اختزاليته - درجة تسارعه [المكان أصبح زماناً في حركة ذهنية واعتبارية معاً] بحيث يصح القول فيه أنه على حد قول ميشيل فوكو «وصف باطني للنصب الأثرية»، بحيث يصبح مذهب الانفصال في بؤرة جدلية البحث عن المضاع واضاعة ما قد عثر عليه في آن واحد..

وبعد، فإن البحث يطول ويتشعب، بل ويصبح من الغموض بشكل لا يستطاع إدراكه.. ومن هنا يجمل بنا التوقف عند هذا الحدّ، وحسبنا أننا طرقنا مثل هذا الباب الجديد من المعرفة لنستطيع أن نستمر في مسيرتنا الثقافية قدماً.

ملاحظات وردت خلال النقاش، (كإجابات عن اسئلة)

شاكر حسن آل سعيد : -

في الواقع هناك تداخل أساسي بين الزمان والمكان، وسبق أن نوهنا وتحدثنا عن أهمية (الآن) الزماني، وعلاقته بالوقفة. ثمة حد فاصل بين معنى الزمان والمكان، والتداخل وارد بينهما الى حد أن الزمان في بداية القرن العشرين أعتبر بأنه البعد الرابع للمكان، حسب (انشتاين)، وما عبر عنه (بيكاسو) والتكعيبيون. لكن من قبيل توضيح المفهوم فإن العمل الفني هو بالأساس عمل مكاني، أي أن ما يقدمه الفنان التشكيلي يتعلق بمسألة التشكيل. والفن التشكيلي يعتمد على الأبعاد قبل كل شيء، ومن جملتها البعد الزماني. لكن هناك فنون زمانية بالمقابل، أي كما أن هناك فنوناً مكانية تعتمد على اتخاذ المكان والأبعاد أساساً لبناء هذا العالم، مثل فن العمارة

والرسم والنحت، و الفنون التطبيقية، هناك فنون تعتمد على الزمان، كما الموسيقى. المقطوعة الموسيقية لا يستطاع استيعابها دفعة واحدة كما اللوحة، وإنما علينا أن نقطع شوطاً زمانياً معيناً، مستمراً من اجل استيعابها، فيه يتسلل الماضي والمستقبل. الغناء، الموسيقى، كلها فنون زمانية، الشعر كذلك. والأبعاد بالطبع تتداخل أحياناً، فهناك فنون زمانية لغوية كالشعر والرواية، اذ لا يمكن أن نجردهما الى حد ما من البعد اللغوي، كذلك الموسيقى والغناء. باختصار فإن اشارتي الى التجذر المكاني هي في الواقع التأكيد على أهمية رؤية فنية مبنية على الأبعاد وعلى ما يتعلق بالبعد الواحد أو البعدين بالأساس، أما مفهوم الزمان فهو وارد من خلال هذه البحوث ولكن بشكل ثانوي. أي أن التعبير عن (الآن) الزماني في اللوحة، عن معنى الوقفة، ممكن أن يتم بوسائل مكانية. ومن أمثلة ما حاولت في الفترة الأخيرة هو استخدام الفوهة، وهناك فنانون آخرون استخدموا ذلك ولكن لأسباب غير التي دفعتني الى استخدامها. فالى أي حد كنت أفرغ السطح التصويري من الأبعاد؟ هذه الفوهة المفرغة من السطح التصويري هي الزمان الفراغيّ، هي العمل الفني. انها تقترب تماماً من معنى الزمان. نعم نحن نرصد الزمان من خلال شعورنا باستمرارية الوقت، لكن هل هناك كيان مادي للزمان؟ من غير الممكن رصد حقيقة الزمان اذ لا نستطيع الامساك بها، انما نشعر بها. هذه هي الفكرة، بينما نحن في العمل الفني ازاء شيء مادي نحاول أن نعبر عنه بوسائل أبعادية، بوسائل مكانية صرفة.

س : ألا تعتقد بأن هناك بعداً زمانياً آخر بالنسبة للعمل الفني، وهو عمر اللوحة؟ وسوف ينتهي عمرها، ربما بعد مئة سنة، خمسين سنة أو أكثر وربما آلاف السنين؟.

شاكر حسن آل سعيد : -

أنا لا أنفي أن للعمل الفني وجوداً زمانياً، وهو عمر اللوحة، بل بالعكس. اكتشفت في بعض مراحل تطوري الفني أنه لا بد لأية لقية من اللقى المتحفية من وجود زمني خاص بها. وكل الآثار المتحفية هي من هذا القبيل. مضى عليها زمن واكتسبت من خلال هذا العمر الكثير من الاضافات.

موقفي الشخصي من الزمان يكاد أن يكون مماثلاً، ذلك أنني بدأت بعد

مشاهداتي المتحفية أفكر بأهمية تعتيق اللوحة، أي اعطائها زمناً ماضوياً. إن أية لوحة تبدأ عمرها الزمني بمجرد انجازها من قبل الفنان. انها تمتلك خصوصيتها، عمرها الحقيقي. تستمر. لكن زمان اللوحة أمر آخر، فلا بد من امتداد ماضوي لها، أي أن تعتيق اللوحة، هو محاولة اعطائها ايحاءات متحفية، كمدّ زمني بالاضافة الى زمنها الخاص.

جورج صايغ : -

عودة الى بدء فيما يتعلق بما بين الموسيقى والرقص : - هناك في الحقيقة صلة قريبة جداً بينهما. كلاهما يعتمد على الذبذبات، ذبذبات الضوء وهي بالملايين، وذبذبات الصوت بمئات الآلاف. ولكن كلا الفنين يعتمدان على ما يلي :

الخط (اللاين) الذي هو الامتداد عبر الزمن، ثم (الايقاع) و (الشكل) للغوص في المفهوم التشكيلي. اذن يجب المرور عبر زمن معين للوصول الى معنى الشكل من خلال تفهم منطق العمل. كما أن الاستماع الى الموسيقى يبدأ بسماع المقدمة ثم صلب الموضوع فالوصول الى الشكل في نهاية المطاف.

هذان الزمنان يتداخلان ببعضهما. على أن الابداعات الجديدة أعمال تمتلك أكثر من زمن. كما أن هنالك اللحظة التي ذكرتها حضرتك وهي لحظة (الوهج) التي هي بعد زمني، وهي أروع وأكثر جمالاً في طبيعة العمل الفني. فأعود وأقول : - بالنسبة للعمل، فعندما ألغي اللوحة وأحيلها الى مجرد فضاء يظل هناك جانب مهم لا يتغير هو بعدا اللوحة. انهما ثابتان، لا يتغيران، لكن التعبير يظل بالتالي نوعاً من التشكيل في منطق البنائية تلك التي تزمنّت، وتبقى ارادة وجدان المبدع موجودة فيه، وهي خلود ذلك المبدع.

شاكر حسن آل سعيد : -

أتفق مع الدكتور جورج الصايغ في معنى الزمان، فإن اللوحة تنظر من خلال نسق زمني معين، يحدث حينما يتنقل المشاهد بين جوانب اللوحة. لكن بالنسبة للفنان بالذات، الى أي حد يستطيع أن يعيش مسألة الزمن في العمل الفني؟ هذا ما تفضل الدكتور وأشار له بقضية (الوهج)، أو لحظة الزمان (الآني)، التي تتوحد فيها كل الأشياء، وهذا هو الزمان **بمعناه الآني** وليس بمعناه التطوري.

تأمـــــلات
على الحرف العربي

الدكتـور علي الغـول

ملاحظـــة :

نكتفي بنشر مقدمة المحاضرة وتعريف الجمهور بالدكتور علي الغول ، وفق رغبته، وذلك لأن محاضرته هي جزء من بحث يعده لإحدى الجامعات الأردنية وهو لم يتم بعد.

تقديم :

ان أهمية المثاقفة في الفن التشكيلي تأخذ دورها الآن في هذا الموقف الصعب والحرج إزاء الفكر العالمي ، وإزاء الفكر الليبرالي . لا أقول ذلك بالمفهوم السياسي ، بل بالمفهوم الثقافي البحت . ولكن اذا كنا متخلفين ثقافيا فان لنا جذورنا القديمة ، التراثية والحضارية ، التي نستطيع من خلالها ومن خلال توافقها مع طبيعة الفكر العالمي ، أن نقدم الكثير والكثير مما يعيد لنا الثقة بالذات . وأقول الثقة بالذات لأن موقفنا الثقافي عموما في كل الوطن العربي يكاد أن يبدو مجرد التظاهر بالثقافة وليس التعمق فيها . يبدو مهزوزاً وكذلك الإبداع من خلالها ، فوا أسفاه.

الدكتور المهندس المعماري ، علي فائز الغول ، من مواليد سلوان ، القدس عام ١٩٣٨ ، درس في القدس وسلوان وأريحا ، حتى الثالث الإبتدائي ، ثم درس الرابع الإبتدائي حتى الثاني متوسط عام ١٩٥٣ في بعقوبة في العراق . وهناك نهل الفن على أيدي أساتذة مثل محمد هادي السعيد ، وصالح عبد القادر ، وشاكر حسن آل سعيد ثم رجع الى عمان ودرس في كلية الحسين ، وقد زامل فيها الفنان مهنا الدرة ثم انتقل الى الرشيدية في القدس، وأقام فيها معرضه الشخصي الأول عام ١٩٥٦ وحصل على شهادة الدراسة الثانوية عام ١٩٥٧ ، ثم سافر للعمل في الكويت والمشاركة في المعرض الذي أقيم بمناسبة مؤتمر الأدباء العرب عام ١٩٥٨ ، وهناك لفت انتباه الأستاذ عيسى الناعوري اذ ساعده على الذهاب ضمن البعثة الدراسية الى إيطاليا لدراسة الفن ، كما أن والده تدخل في الأمر وحبب اليه دراسة الهندسة المعمارية . وأثناء دراسته في إيطاليا صمم على دراسة الفن الى جانب العمارة . وشارك في عدة معارض جماعية كما أقام معرضين شخصيين وحصل على عدة جوائز فنية . وهكذا تخرج عام ١٩٧١

من فلورنسا ، ثم رجع الى عمان وعمل مع الفنان مهند الدرة في انشاء وتأسيس معهد الفنون الجميلة في عمان ، وكان من طلابه عمر حمدان ، ونبيل شحادة ، ومأمون ضبيان ، ويوسف الحسيني ولمى فريج.

وكمهندس معماري عمل في مؤسسة الإسكان وبعض الشركات الخاصة ، وكانت له عدة مشاريع سكنية منها :- اسكان الهاشمي الشمالي ، اسكانات وادي عربة ، اسكان الونانات ، اسكان الرصيفة وغيرها . كما عمل في الجامعة الأردنية عام ١٩٧٧ وأرسل في بعثة الى بريطانيا للحصول على شهادة الماجستير في الفلسفة فشهادة الدكتوراه عام ١٩٨٣، شارك الفنان علي الغول في أكثر من (٦٠) معرضا جماعيا عالميا ومحليا ، وأقام ثلاثة عشر معرضا شخصيا ، وحصل على الجائزة الأولى في تصميم نصب الثورة العربية لمدينة العقبة ، كما حصل على عدة شهادات ودروع تقديرية من نقابة المهندسين ورابطة التشكيليين الأردنيين ومهرجانات جرش . ألقى عدة محاضرات عامة في مواضيع الفن التشكيلي ، وفي أكاديمية الموسيقى ، وساهم في تأسيس اقسام الفنون في جامعة العلوم التطبيقية ، وجامعة البنات الأهلية ، وهو يعمل على البحث في الحرف العربي منذ سنة ١٩٨٨ بصورة متواصلة.

أن هذه الإلمامة لا تفي الأستاذ علي حقه ، لما لديه من اهتمامات موسوعية ونظرية في مجال الفنون التشكيلية ، وهو بذلك يؤلف قاعدة مهمة جدا في تطوير الثقافة التشكيلية ، سواء في الأردن أو خارجه . وقبل أن أذكر محاور البحث لديه ، كخلاصة لها ، أود أن أشير الى مسألة مهمة جـــدا وهي ما يتعلق بالكتابة العربية ، وهويتها عبر التاريخ .

ان ظهور التدوين منذ القرن الرابع قبل الميلاد في وادي الزافدين ، كان مصحوبا بالإهتمام أول الأمر بالكتابة الصورية ، أي برسم بعض الوحدات كإشارة للحصول على المعاني ، ثم تطورت تلك الإشارات الى الكتابة المقطعية . وهي عبارة عن مقاطع تعني المعنى العام ، كما هو الحال في الكتابة الصينية في الوقت الحاضر. وبالتالي فان ظهور الحروف كوحدات أساسية مدونة بالمسمارية ، كدالات لكي تساهم في ظهور الدلالة هو الذي أدّى الى ظهور الحروف الأبجدية في الكتابة الفينيقية . وبنفس الوقت كانت الكتابة العربية حينما تفرعت عن الفينيقية (كما تفرعت عنها اللاتينية أيضا) قد

أخذت مسارا يختلف عن مسار الكتابات اللاتينية من حيث علاقة الانسان بالبيئة ، والمحيط . فالكتابة العربية تمتاز بأنها ذات ايقاع يعتمد على حروف منفصلة وحروف متصلة في نفس الوقت، في حين أن الكتابة اللاتينية تعتمد على الحروف المنفصلة ، أي أن كل حرف مستقل بذاته . في الكتابة العربية حروف متكاملة وهناك انسيابية ، وهذا ما تحقق بصورة حاسمة فيما بعد في العصر الإسلامي وهو الذي ظهر فيه الخط العربي بشكل أوضح مثلما تطور في عصور تالية بأنماط متنوعة . وكان لا بد أن يتطور أيضا الخط من منظور اسلامي بحت ، وهكذا تنوعت اشكاله أيضا ، كما الأرابسك ، وفق اعتبارات جمالية جديدة . هناك اذن انطباعات أو قضايا تخص البحث في المطلق من حيث التدوين وهناك ما يخصّ المشخص . لنقل ان الكتابة العربية في هذا المجال كانت متوازية جمالياً مع الأرابسك [فن الأرابسك هو ظهور الزخرفة في الإسلام بشكل جديد ، والزخرفة في الإسلام ستعتمد على وحدات ، وحدة واحدة على الأقل هي بشكل خط منكسر يتقاطع مع نفس الوحدة ولكن باتجاه آخر ، عدة تقاطعات لتظهر بالنتيجة تكوينات ذات أشكال نجمية ، ... الخ] . فن الأرابسك يجمع اذن ما بين التوجه نحو المطلق وما بين التشخيص ، ما بين استمرارية الخطوط ، ومن ثم تقاطعها لكي تتكون أمامنا فجأة أشكال محددة . أما فن الكتابة فهو يستخدم الوحدات وظيفياً من أجل التواصل اللغوي .

عرض شرائح :

* هذا اليوم هو الأول الذي بدأت أفكر فيه بعد أن رجعت من بغداد . حيث قال لي الأستاذ شاكر حسن إني مولع بحرفي الهاء والواو . ومن هنا بدأت أعمل على تأمل حرف الهاء.

* هذه إحدى اللوحات التي تظهر فيها حركات لولبية أو حلزونية والتي سيطرت كثيرا في بحثي ، كأنها لوحة للرقص الشرقي . وأعطتني هذه الحركة معاني الديناميكية.

* هنا بدأت أبحث في حرف الهاء.

* تطور آخر لحرف الهاء . هذا الحرف جعلني أغوص في بحر أحاول أن أستطلع فيه الحركة اللولبية. استطعت أن أكتب آية الكرسي كلها بهذه الطريقة . هنا بعض الجمل أو عبارة لا إله إلا الله ، هو الله لا إله إلا هو.

* حرف الفاء ، منتهى البساطة والجمال ، اكتشفت أن باستطاعتي أن أكتب كل اللغة العربية بحرف واحد هو الدائرة.

* بعد الإكتشافات المعمارية بدأت أربط بين أجزاء الموضوع . الخلفية المعمارية والخلفية الفنية تدخلت في البحث.

* هذه اللوحة مرسومة على حرف الواو ، وتلاحظون أنه بدأ يظهر عندي الآن شدّ أقوى نحو المجرات ، المجرات هي حلقة الوصل بين الأرض والسماء ، وأن الخط العربي مستوحى منها وقد ظل هذا الهاجس في ذهني ماثلاً لفترة طويلة ، ثم اكتشفت أن هناك شيئاً أعمق.

* زهرة اللوتس أو حرف الواو يظهران الآن بشكل ورقة الزهرة ، تتكرر في أمثلة كثيرة في الفن الشرقي والغربي القديم ، أن هذه الورقة موجودة في الخط الكوفي بكثرة.

* نحن الآن في المبحث الثالث ، بدأت الآن أفكر في المجرات بأسلوب هندسي ، فقد وجدت في ما كتب الأستاذ شاكر حسن آل سعيد ما يشير الى أن من الفنانين والباحثين العرب من لم يتعمق في الشبكات التحتية للخط العربي . كانت هذه دعوة لي للكتابة ، فثمة شيء جديد لا بد لي أن أذهب وابحث عنه وهو هذه الشبكة التحتية.

* في بعض الكتابات هناك شكل هندسي وليس دائرياً ، كما في الحروف السينائية والجنوبية العربية والمندائية.

* هذه بعض أشكال المجرة . وهي على أنواع منها ، الشكل الأول (رنك) وهو الدائري وهناك الشكل البيضوي يؤخذ عادة في « الروفين » لكتلة المجرة وهناك أيضاً مجرة بذراعين وثلاث وأربع ... الخ. وجدت أن كل ذلك موجود في المدونات القديمة ، مثلا شكل (واو) أو (واو مع أكس X) أو الهاء في السريانية وشكل الميم في السينائية.

* تعمقت في هذا التحليل ، وقمت بدراسات أخرى.

* صورة للمجرة نشاهد فيها تحليلاً للنسبة الذهبية ، وهنا اكتشفت أن ذراع المجرة هي ذراع ذهبية ، وقد لفتت انتباهي.

* قبل أن أستمر في التحليل ، أحب أن أذكر أن شكل المجرة وجد في الفن الإسلامي واكتشفه عالم اسمه (الكسندر بابا بوبولو) ، وهو ان المسلمين يوزعون الناس على شكل لولب.

* هنا فوجئت عندما اكتشفت أن في مكتبة الجامعة الأردنية كتاباً شاملاً عن الفن الياباني ، وهذا الكتاب يحتوي على أن كل شيء اكتشفته كان قد عمله اليابانيون قبلي ، وعندما عرفت أن غيري وصل الى ذلك حاولت أن أعمل شيئاً جديداً وأستفيد من الخبرات ، فبدأت أتطور بأسلوب آخر ، وبدأت أكتشف الشبكة الظاهرية ، لكن هنا المسألة عكسية واليابانيون وصلوا الى الشكل الظاهري ، وهذه الأشياء سأصل لها بأسلوب هندسي ، بعد قليل سنشاهد جدولا يؤكد أنها تتولد تلقائيا .

* النسبة الذهبية.

* هنا صفحتان من رسالة دكتوراة ، للدكتور (سليم الفقيه) ، وفعلا لديه أشياء مهمة في رسالته ، أتمنى لو تترجم وتنشر ،نشاهد النسبة الذهبية الفراغية ، الخط الأزرق ، وانعكاسها هو الخط البرتقالي . النسبة الذهبية عبارة عن ستة بالعشرة تقريبا ، أو واحد وستة بالعشرة الى واحد.

* نشاهد أن الشكل الطبيعي للنسبة الذهبية يتولد نموها بشكل حلزون . اما بحلزون دائري مسطح أو بشكل مجسم ، وهذه النسبة موجودة في كل شيء في الطبيعة.

* الآن انتقلت من المجرة الى أعماق الطبيعة . وهنا اطمأننت أن بحثي واتجاهي كانا صحيحين ولكن ليس بالضرورة أن يكونا في المجرة وإنما في وحدة اللون ، أوسع وأشمل ، أعني وجدتهما في المجرة والنبات وكل شيء.

* هذا الحصان مثلا جميل.

* الآن بدأت أفتش عن تحليل النسبة الذهبية في الين.

* فوجدتها أقرب الى هذا الشكل.

* فاطمأننت.

* شبكات دائرية أو نحتية أو الشبكات المولودة أو الظاهرية.

* بدأنا الجد ، انتقلت من شكل المجرة وشكل الين وبدأت أعمل تولداً اما ثلاثيا بذلك الإتجاه أو عموديا رباعيا وثلاثيا بهذا الإتجاه ، ثم خماسيا وسداسيا وسباعيا ، وأصبحت أقوم بتوليدات ، أي في كل دائرة أولّد ، أقسمها الى أجزاء ، وفي التوليد الذي كنت أقوم به ، كنت أحاول أن أحافظ على الورقة أو اللوزة، كانت عندي هي المفتاح ، يجب أن توجد ، ولا أعرف لماذا ، لكن عندي احساس أن عملي لن يكون مميزا إلا إذا وجدت هذه الورقة ، واذا لم تركب الورقة فمعنى ذلك أنني خرجت عن موضوعي الى موضوع آخر.

* حاولت أن أنظر كيف تخرج هذه الأشياء ، فأخذت الخطين الفوقانيين والخطين التحتانيين ، والفوقانيان يأتيان كدوائر متماسة الى جانب بعضها ، التحتانيان يأتيان مشتركين في المركز ، ثم عملت توليدا باتجاه عمودي فظهر عندي شكل واحد وإثنان وثلاثة وأربعة ، وعملت أيضا توليدا ثنائيا وثلاثيا.

* الشبكة الخماسية ظهر فيها شيء ، أصبح يظهر فيها فجوات ، ومحمد علي ياغان تلميذ لنا وزميل ودرّس سنتين في ستاركلايت ، وقام بدراسة عن النجوم في الزخرفة الإسلامية ، بطريقة مختلفة عن هذه ، وحصل على معلومات كثيرة ، وذكر لي أن الشبكة الخماسية هي شبكة كروية ، ولا تصلح للسطوح المسطحة ، انما هي شبكة كروية وتستعمل في القباب ، وفعلا في القباب تزول هذه المثلثات التي هي الفجوات ، فتركت البحث فيها وأجلته.

* الشبكة السباعية ، استمتعت بها كثيراً لأنها هي الشبكة التي تناسبني كمهندس ورسام ، وجدت فيها جميع نسب الوجه ، وفيها الشكل البيضوي ، وهذا الموضوع بالنسبة لي من أصعب ما يمكن أن أضعه بأسلوب علمي ، لأنه شامل وواسع وبحاجة الى معلومات كثيرة ، وأنا جاهل ، فكنت أحب أن يكون معي مجموعة من العلماء أو العارفين ليوفروا عليّ الوقت.

* نحاول أن نستنبط من الشبكة حروفاً هندسية ، وكلها الآن محاولات وظهرت عندي هذه الشبكة البسيطة التي هي عبارة عن رباعي متعامد ، ظهر عندي حرف (لام ألف).

* اللام ألف في هذا الشكل شبه الألف الكلاسيكية.

* هذا الألف الكلاسيكي القديم الذي هو رأس الثور ، اسمه الين ، وأعتقد أنه من حلوف أو حليف وهو رأس الثور ، وموجود في جميع اللغات السامية ، حتى اللغة اللاتينية تعتبر تطوراً لهذا الحرف.

* حرف الكاف وحرف الياء وألف لام ميم ، وجدت أوائل السور كلها مكتوبة بنفس الدائرة ، فأنا عندما شرحت الألف في النبطية لأنها نفس هذه الألف.

* حرف الباء جعلني أتوقف وقفة صوفية ، ففي الفتوحات المكية ابن عربي يتكلم عن حرف الباء ويشرح القرآن مبتدئا بسم الله الرحمن الرحيم ويبدأ في الباء ويقول : النقطة والدائرة هي حرف الباء ، والدائرة هي الله ، والنقطة هي العبد والعبد متعلق بالله ... الخ ، فعندما وصلت الى هذه النتيجة قلت : إذا انت وضعت النقطة والدائرة هذه في كل فراغ فسيكون عندك اتحاد الدائرة ، فبدأت أفكر أن ابن عربي كان يفكر تفكيرا هندسيا فراغيا ، ونحن في المنظورة نصور أشياء غير مرئية كما أننا نلغي أشياء مرئية. ثم نقطة الثلاثي وما شابه ، يعني عندما نرسم الطريق يلتقي في نقطة وهو في الحقيقة لا يلتقي أبدا ولكن أسس الهندسة الوصفية أو الهندسة الفراغية تفرض علينا هذا.

* وهذا جعلني أبحث ، فوجدت رسماً صغيراً لابن عربي في الجامعة الأردنية وفيه نفس الشبكة التي وصلت لها فأصبحت عندي قناعة أن ابن عربي ونحن نعتمد نفس الأسس ، أيضا ان هذا الموضوع جعلني أفكر أن التنقيط يجب أن يكون أساسياً في اللغة العربية ، وفعلا اكتشفت أن اثنين يتحدثان في هذا الموضوع ، هما الدكتور ناصر الدين الأسد وسهيلة الجبوري.

* كلما توسعت الشبكة تصبح الاحتمالات أسهل، كلما كبرت الدوائر زاد عددها ، ولكن هنا محاولات...

* (طه) ، عندما ظهرت عندي (طه) شاهدت فيها شكل كلب البحر ، وبدأت أبحث في تفاسير السور ، ... بدأت أبحث ، ووجدت أن كلب البحر يختنق اذا ثبت محله ، يجب ان يتحرك لأنه لا يملك خياشيم تفتح وتغلق ، انما هو مثل الطائرة النفاثة

يجب أن يمشي حتى يتنفس ، وهذه حياة شقاء ، والسورة تقول « طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى » ، فوجدت فيها انسجاما مع الموضوع.

* الخط السنبلي فيه أشياء قريبة من الأشياء التي اكتشفتها ، خاصة في حرف القاف هناك وفي الواو ، لكنه يمتلك زوايا مختلفة.

* حاولت هنا أن أوجد من النسبة الذهبية مقاطع كل حرف عربي فقلت يمكن أن أخرج منها جميع الحروف العربية.

* أول محاولة حاولت أن أوجد فيها الحرف كنسب ، الدراسة سريعة وغير متعمقة حتى الآن ، ولكن ، هناك احساس فني عند الفنان.

* استعمال الخطاطين للدائرة يختلف عن استعمالي لها اختلافاً كلياً.

* محاولة في زهرة اللوتس ، واكتشاف اسم الجلالة ، وعندي قناعة أن الفنانين المسلمين كانوا يستعملونها بقصد اسم الله.

* هنا بعض اللوحات التي عملتها ، هنا كتبت آية « يرجون تجارة لن تبور » حاولت أن أركب الحروف مع بعضها مثل البنيان ، مثل الجدار.

* كلمة فلسطين مقطعة.

* الوطن ، تجربة ١٩٩٠.

* زهرة الشهيد ، حرف الواو.

* هذه مجرة ..

* هذه محاولات قديمة ، لوحات قديمة ، ويبدو أنه كان عندي في العقل الباطن اتجاه طبيعي ، وهو طبيعي لأنه موجود في أعمال غيري .. الخطوط والدوائر وغيرها ، موجودة في العقل الباطن.

* هذا الجدول يجب أن يكون بحثاً قائماً بذاته ، حاولت أن أكتشف ما هي أجزاء الحرف ، من أي شيء يمكن أن يتكون أي حرف في العالم ، فأخذت الأشكال الهندسية وحاولت أن أعرف أنواعها ، مثلا أخذت عشرة أنواع ثم أخذت أجزاءها، مثلا نقطة تمشي بهذا الإتجاه أو بذلك ، والمثلث يمكن أن ينقسم ، والمربع، الشكل

المعيني ، الشكل الدائري ، الدائرة ، المثلث القائم ، المستطيل ، الشكل البيضوي، وعندما نشاهد أي حرف في العالم يجب أن يتكون من هذه التكوينات.

* القدرة هنا تكمن باستعمال الألوان ، وأنا هنا لم أكن موفقاً ، لأن اللون محدود ، أنا لست نقّاشا وأملّ من الشكل المحدود.

* محمد السيد ، اللوزة ظاهرة في اعماله.

* هذه هند ناصر.

* هذا فان كوخ ، البحث عن المجرات والشكل اللولبي ، نحن نمر على الأشكال دون أن نمعن النظر ، ثم عندما ندرك نكتشف أن هناك معلومات كثيرة تحت أيدينا .

* الفن الإسلامي ، أنظر الشكل الذي يشبه زهرة اللوتس أو اسم الجلالة ، موجود بوضوح.

* فنان يمني مجهول ، في منتهى الروعة.

* كمال بلاطه ، محاولا في الخط العربي.

* منى السعودي تحت حرف النون.

* محمود طه ، طبعا هناك فنانون أردنيون كثيرون لا أملك هنا صورا للوحاتهم ، هناك سمو الأميرة وجدان علي وعزيز عمورة وأعتقد بأن أغلب الفنانين عندنا في الأردن عملوا حروفيات.

* شاكر حسن.

* وختامها مسك ، رفيق اللحام ، اسم الجلالة ، وأحرف.

شكراً جزيلاً.

تعقـيب :

شاكر حسن آل سعيد :

سوف أكتفي بالإشارة الى بعض النقاط التي دونتها ، والتي أراها ضرورية في مجال التوضيح. فيما يتعلق في هل ان الفكر يسبق الوجود أم الوجود يسبق الفكر ، من منظور انساني أرى الفكر يسبق الوجود كما هو معروف في كل الاعتقادات

والأديان ، ولكن الإختيار الإنساني بدوره يؤكد أن الفكر يأتي بعد الوجود أيضا ، بمعنى أنه حينما يحيا الإنسان وجوده ، فإنه سيكتسب ضمن ذلك ماهية جديدة ، وهذا معروف في الفكر الوجودي بالطبع ، لكن هل نستطيع أن نبني التحليل النقدي على أساس أسبقية الفكر على الوجود ؟ هل نستطيع أن نفترض نظرية ثم نحاول تطبيقها ، أم على العكس نحاول أن نستنتج نتائج ثقافية عنها ؟ هذا ما يجيب عليه استطرادي في التعليق . تفضل الدكتور المحاضر وأشار الى العلاقة بين نظريته ونظرية (بابادو بولو) ، وأيدته السيدة مي مظفر بذلك أي فيما يتعلق بالواسطي ، الرسام العراقي المعروف في العصر الإسلامي (القرن ١٣ م) ، ما أراه في هذا المجال هو أن المدرسة البغدادية هي التي أدت الى ظهور الفن الفارسي ، الى ظهور المدرسة الألخانية ، المغولية ثم الصفوية ، فالفن الفارسي بتطوراته مدين للفن العربي في بعض ما هو معروف تاريخيا عنه في العصر الإسلامي ، لكن تطبيقات (بابادو بولو) لنظريته عن الواسطي لم تكن واضحة تماما ، (بابادو بولو) حاول أن يقول أن الوجوه والأيادي هي نقاط ارتكاز أساسية لتوضيح نظريته ، فلو حاولنا أن نهتم بهذا التشخيص بالوجه والأيادي لاستطعنا أن نرسم هيكلا لولبيا يمر بوجوه الأشخاص المرسومة وأياديهم ، وهذا ما يكوّن لدينا الشكل اللولبي ، وفي رأيي أن (بابادو بولو) لم يحاول أن يتعمق في فهم الفن الإسلامي من منظور اسلامي باعتباره انعكاسا للفكر التجريدي ، وإنما حاول أن يفهمه من منظور بدلالة الاهتمام بشخصانية الوجه والكفوف . الأستاذ علي فائز الغول حاول أن ينطلق من فكرة المجرة بمعناها الكوني ، لكي يطبقها على الحرف العربي فأحببت أن أصحح هذه المسألة ، فيما يتعلق بالواسطي ، لم تصدق كل الهياكل اللولبية التي حاول أن يطبقها على رسوم الواسطي ، انما نجحت على الفن الفارسي.

على أن هناك تعليقات أخرى كنا نود أن نعرضها في هذا الشأن نجتزئ منها أن الدكتور حاول أن يقدم تفسيرا جماليا للحرف العربي وخاصة في تأملاته حول حرفي الهاء والواو اللذين يمثلان الحركة اللولبية أو الحركة الدائرية للحجيرة ، لا سيما وأن الكثير من التجليات الجمالية في العصر الإسلامي والتي كانت ترتبط بالفكر السلجوقي انتشرت، وبالتالي فإنها في الخط العربي اكتسبت بعض المعطيات الجديدة غير العربية .

نقـــاش

س : – ثمة نقطة تحدث عنها السيد المحاضر تتعلق باتصال اللغة أو الحرف العربي بالذات الالهية ، كون القرآن عربياً ، وان بالضرورة اتصاله بالكون وبالمجرات ، فأنا أرى أن الحروف ليست كلها على هذا النمط ؟.

د. علي الغول : – مثلما ذكرت ، أنا لا أحب أن أخوض في الأمور الفلسفية والصوفية والدينية لأني لست متخصصا بها ، لكن ، كل انسان عنده فكر ويستعمله ويفكر ، وليس بالضرورة أن الذي فكر فيه يكتشف في الأخير أنه صحيح أم خطأ ، لكن وحدة الخلق من وحدة الخالق ، وما من شيء الا يسبح لله فأنا ليس عندي ما يميز ديناً على دين ولا لغة على لغة ، نحن كلنا نسبح لله ، من أتى طوعا ومن أتى كرها .

د. علي الغول (في ردّه على أحد الأسئلة) :- هذا الموضوع واسع جدا ، ولم أخرج منه حتى الآن بنتيجة واضحة ، خضت فيه ، ولا أزال أبحث في الصورة المطلقة للحرف السامي منذ البداية حتى أيام البعثة ، الخط العربي هو تطور لثلاثة خطوط : النبطي والحضري والسرياني ، أما كيف أتى ، من هو قبل الآخر ، فما زال هناك نقاش حول الموضوع ، وهذه الخطوط أيضا ترجع الى أصول سامية قديمة ، وكلها ترجع الى السينائي الذي تم اكتشافه في سيناء ، ويرجع الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، بينما الأبجدية الأوغارتية تمت في الألف ومئتين قبل الميلاد . الكتابة السينائية مرتبطة بمرور الهكسوس على مصر . هناك نظريات كثيرة ترجع أصل الخط الى اليمن أو الحبشة ، وهكذا ، ولكننا لو انطلقنا من الناحية الدينية كمسلمين ، فنحن نرجع في أصلنا الى إبراهيم ، وبالتالي الى لغة الخليل (ابراهيم) التي هي مقدسة ورسالة ابراهيم مقدسة ، فكتابة ابراهيم مقدسة وكذلك كتابة الجاهلية مقدسة.

تعقـــيب :

في رأيي أن الكتابة العربية ، وأي كتابة في الواقع هي صورة لموقف الإنسان من البيئة ، واذا كان التاريخ يسجل لنا التطورالذي حدث على هذا الموقف ، فان ظهور الكتابة في الجاهلية كصورة لحياة البدوي أثناء تنقله وترحاله ما بين الاستقرار في الواحة والترحال في الصحراء كان انعكاسا تدوينيا لحياته ، لنقل أن الكتابة العربية في أشكالها كانت صورة لهذه الإيقاعية ، وفي الإسلام حينما تطورت من خلال «

الكوفي المصحفي » مثلا ومن خلال خط الثلث والنسخ في العصور التالية، كانت صورة للفكر الإسلامي وليس لطبيعة تنقل البدوي في صحرائه . وقدسية الحرف العربي باعتقادي تنصب على ما حدث عليها من تطور في الفكر الإسلامي ، أي بمقدار ما حاول جماليون وصوفية أن يعكسوا تصوراتهم على أشكال حروف ويستخرجوا من هذه التصورات معاني جديدة. الصوفية خصوصا في العصر العثماني ، حينما حللوا الحروف قالوا أن حرف الألف يمثل التوحيد ، وحرف الباء يمثل البسملة ، ... الخ ، وربما ربطوها بأسماء الله الحسنى ، لكن في الواقع فإن التطور الذي عانته الكتابة والذي سادت بموجبه الكتابة كانت ربما بين الأصول الحضارية الموجودة في المناطق التي ظهر فيها الإسلام وبين الفكر الإسلامي الجديد. أي أن النزعة التجريدية والمطلقة في الشكل الدائري للحروف ربما كانت مستمدة من الفكر الإسلامي ، المعبر عن معنى المطلق . « ليس كمثله شيء وهو السميع البصير » . لكن الأشكال التي تطور من خلالها الخط المصحفي ، كانت مقتبسة بلا شك من حضارات العراق القديم في استخدام المثلث ومبدأ التكرار ، فكلها مأخوذة من مصادر محلية.

س : - ... ما وجه الشبه بين الحروف والمجرة ؟ ليس بالضرورة أن يكون الحرف نابعا من شيء كبير أو عظيم . إن إدراك الإنسان محدود ضمن الأشياء ، وللناس الذين عاشوا قبل عشرة آلاف سنة ، والذين عاشوا قبل ألف سنة ، والذين سيعيشون في المستقبل سوف يشاهدون أشكالاً جديدة ، الفكرة هي أن الأشكال محدودة ليس من مجال تفسيرها تفسيرا كونيا فقط.

شاكر حسن آل سعيد :. محدودة بتطور ثقافة الإنسان ، فنحن في نهاية القرن العشرين ، هذه ثقافتنا كانت كما كانت عليه قبل أربعة آلاف سنة قبل الميلاد من حيث محتواها وهي ذات علاقة وثيقة بمحيطها : أي أن يكون الإنسان حصيلة تفاعله ومحيطه . من هنا فلا بأس من أن نؤول المجهود الإنساني مثل هذا التأويل الكوني ، وعلى كل حال فتلك محاولة في تفسير مجاليات التدوين ، فليس غريبا مثلا أن علوما ما ورائية ، تستطيع أن تطال الإنسان وطالعه وعالمه الروحي ، وهي بدورها وثيقة الصلة بالتنجيم وما يماثله من مظاهر بيئوية.

علم الحروف والأوفاق وعلاقتها بالفن في الشرق الاوسط

شاكر حسن آل سعيد

تقديــم

اعلم أن مطلب ذوي العقول الكاملة، والنفوس الفاضلة، نيل السعادة القصوى، التي معناها الحياة الدائمة في الملأ الأعلى، ومشاهدة أنوار حضرة قدس المولى، والتلذذ بمطالعة الجمال الالهي الاسني، ومعاينة مطالع النور القدسي الأبهى، وهذه السعادة لا تحصل إلا لنفس زكية قد سبقت لها في الأول العناية الربانية بتيسيرها لسلوك الطرق العلمية والعملية، والمفضيات بها الى المحبة الحقيقية، والشوق الى الأنوار الالهية، وبحصول هذه السعادة تحصل للنفوس العارفة من اللذة والابتهاج ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر. ربما كان علم الحروف والأوفاق مطلبا لذوي العقول الكاملة على قول ابن الدباغ هذا.

محاضرتي اليوم تدور حول علم الحروف ، أي علم الجفر والأوفاق وعلاقتهما بالفن التشكيلي في الشرق الأوسط.

لقد ظهرت الكتابة في حدود (٣٢٠٠) سنة قبل الميلاد، أي بعد الزخرفة، وبذلك انتقل الفكر الانساني من حالة ما يتعلق بالخصوبة إلى حالة الاعتقاد بالفكر الالهي أو الى حالة جديدة تتعلق بالمواصلات اللغوية بين الناس عن طريق التدوين. فالزخرفة التي بدأت منذ خمسة آلاف وثمانمائة سنة قبل الميلاد، على الأقل بالنسبة لوادي الرافدين منذ عصر حسونة، تطورت من خلال العصور التالية، أي كدور سامراء ثم دور العبيد ثم دور الوركاء فجمدت نصر، أي حتى ظهور الكتابة في دور جمدت نصر. اذن هل نستطيع أن نقول ان الزخرفة كانت بدورها البداية الأولى للتدوين بشكل يختلف عن الكتابة التي بدأت ككتابة صورية ثم تطورت الى مقطعية ثم الى ابجدية فيما بعد؟ أي بعد أن اكتشف الفينيقيون هذه الأبجدية. الجواب نعم، ولا نعم. وذلك لأن اللغة الزخرفية باعتبارها متألفة من وحدات فان من الممكن أن تتكرر هذه الوحدات وتنسق بأشكال معينة فهي أيضا نوع من الكتابة، لأن الأبجدية كما وصلتنا في آخر مراحل تطورها كانت تعتمد على الوحدات، وهذه الوحدات هي حروف ذات مدلولات رمزية

نطقية، ان حروفاً مثل (أ) و (ب) و (ج) و (د) ، كلها تظل ذات رمز نطقية مسموعة، ولكنها حينما تجتمع وحينما تدون معاني لا تتآلف بواسطة تآلف هذه الدالات، هذه الأبجديات، بل انها ترد من مصدر آخر هو الذهن البشري نفسه، فكأن الدالات هي مجرد اثارة لتكوين الدلالة.

لقد ظهرت الزخرفة في فترة زمنية تزامنت مع تقديس معنى الخصوبة، وفكرة الخصوبة في التاريخ تعود في الواقع الى العصر الحجري القديم قبل حوالي أكثر من (٣) آلاف سنة قبل الميلاد، أي حينما اهتم الانسان بمعنى الخصوبة في الطبيعة وفي الجسد الانساني مكونا رموزا تتعلق بهذه المعاني، ولكن ببداية العصر الحجري الحديث في مطلع الألف العاشر قبل الميلاد نجد أن ظهور الاقتصاد الانتاجي، أعني الزراعة، وبالتالي امكانية استخدام البذور لزرعها مرة ثانية، ومن ثم الحصول على نتاج جديد، أقول : - هذه الدورة الزمنية التي تزامنت مع معنى الزراعة، اكتشفها الانسان أيضا في الدورة القمرية، أي حينما يبدأ القمر كهلال ثم يتطور الى تربيع ثم الى بدر ثم يعود مرة ثانية الى تربيع والى محاق فيكمل الدورة، أي يبدأ بزمام جديد. هذه الحالات الدورية اكتشفها الانسان وأساسها هو فكرة الخصوبة، خصوبة الانتاج الزراعي، وبالتالي بدأ يكون له مفاهيم مهمة بالنسبة لتقديس الخصوبة، وعبر عن هذا التقديس من خلال استخدامات للخزف بما عليها من رسوم، وفي الواقع ان فكرة أخرى أيضا تزامنت لدى الانسان في ذلك العصر السحيق باكتشافه لفكرة التربيع أو الربع، أي لو أخذنا الآن زخارف عصر حسونة فانها تتكون من خطوط متقاطعة بأشكال مثلثة، ولكن في عصر دور سامراء بدأ المربع بالظهور، فالإنسان حينما استطاع أن يرسم المربع وينجز تكوينات من رسوم تمثل غزلان، وهي حالة تربيعية، من الجهات الأربع، كان في الواقع يكتشف أيضاً معنى فكرة الخصوبة، من خلال الرسوم، أي الدورة الكاملة للشهر القمري، الدورة الكاملة للفصول الأربعة : - ربيع صيف خريف شتاء، وأي أشكال من الدورات الأخرى التي تزامنه في حياته. ان الايقاع الكوني بنفسه، بالطبع، أي تعاقب الفصول وسير القمر والشمس والنجوم، هو الدافع الأساسي، في تطور الوجود الانساني والحضاري، وهذا ما يقوله جاكوبسن وهو من المهتمين في الكتابة عن العلاقة بين الانثولوجيا والفلسفة.

بهذه الخلاصة نستعرض ما ظهر في تاريخ الحضارات القديمة قبل العصور الوسطى، وهي الزخرفة ثم فيما بعد الأبجدية، كان ما يرافق ذلك التعبير فكرة الخصوبة وتقديسها من خلال بعض الآلهة [مثلا في عصر العبيد نجد أن ظهور الجذور السحيقة لتماثيل الاله أبو وزوجته [ربما كانت تماثيل آلهة الخصوبة واله الخصوبة - الأولى ممثلة بأم تحمل طفلها والثاني برجل يحمل عصاه - هي أساس تماثيل أبو وزوجته وابنه في بداية عصر فجر السلالات (الألف الثالث)]..الخ . ثم رافق هذه المسائل ظهور السحر، وهي محاولات نستطيع أن نصفها بأنها علاقة ما بين الانسان والعالم، علاقة توفيقية ما بين الانسان والعالم. وبأن المفاهيم السحرية في ذلك العصر،ما زالت هي علاقة الاسم بالمسمى، أو علاقة الأظافر والشعر وما يتركه الانسان من بقايا الانسان نفسه، هذا جانب، الجانب الآخر هو علاقة ما يمتلكه الانسان، ملابسه مثلا، أو أشياء عنده، بشخصه، فتوكيد هذه العلاقة من خلال إحداث التأثير من لدن متخصص في المسألة، وهو الساحر، حيث يتوقع الساحر من ذلك احداث التأثير على اسم الانسان أو جزء منه أو ممتلكاته. فسوف ينتقل هذا التأثير على الانسان نفسه، فالسحر في الواقع، ظهر في البداية في العصر الحجري القديم، حينما كان الانسان في تلك الفترة يصطاد الحيوان ويرسم الحيوان أو يمثله كنحت عليه حز يمثل السهم الذي سيصطاد به، ثم استمر في عصر الاقتصاد الانتاجي على نفس المنوال وكان له دور كبير، ثم انتقل الى اليونان ثم عاد الى أوروبا ، كذلك انتقل الى آسيا وأوروبا..الخ. اذن في العصر الاسلامي ما هي الصيغ التي ظهرت لتكون بدائل للعصر الحجري القديم؟ هذا سؤال بحاجة الى دراسة وتعمق للاجابة عليه، وهو الى حد ما يتعلق بعلم الجمال تعلقه بالانثولوجيا. فالارابسك مثلا أو تلك الزخارف العربية المعروفة لدينا بأشكال معينة هي عالم تجريدي زخرفي بواسطة الخطوط المستقيمة وأيضا بواسطة الخطوط المنحنية، فالأرابسك لم تكن سوى بعض النتائج الروحية في إحداث تأثيرات ما بعد فينيقية لدى المشاهد. المعروف في الوقت الحاضر هو انه استمرار للفن الزخرفي القديم، الفن الزخرفي في العصور القديمة، في العصر الحجري الحديث، انه يمثل الخصوبة، فالزهرة وتنسيق تويجاتها، أو الزخرفة المعتمدة على الأوراق وتكرارها، أو الغصون وكيف تتلاقى مع بعضها البعض هي في الواقع كلها ذات علاقة بالفكر الخصوبي، لأن الزهرة أو السنبلة أو الحيوان المنتج في تلك

الفترة كان موضع تقديس، ولهذا السبب رسم، اما الآن فإن فن الارابسك يفقد تلك المعاني التشخيصية ويصبح تعبيرا عن المطلق. فالتجريدية الاسلامية أو العربية هي في الواقع صورة للفكر الالهي المطلق لمعنى التجريد الكامل، «ليس كمثله شيء وهو السميع البصير»، فعلم الحروف والأوفاق تطور اذن في العصر الاسلامي تطوراً ارتبط من جانب بعلم اللغة، ومن جانب آخر بعلم الغيب، أو العلاقة بين الذات والعالم (انني لا أستخدم مصطلح السحر بمعناه الدارج وانما بالمعنى الذي يمزج بين القيم اللغوية والجمالية وبين هذا التأثير)، والآن نأتي الى ما معنى علمي الحروف وما معنى الوفق كهالة لما أسميناه بالسحر.

علم الحروف أو الجفر، هو العلم الذي نشأ في العصر الاسلامي معتمدا على أصول يونانية ومرتبطا باسم مهم جدا في الفكر الاسلامي وهو جابر بن حيان صاحب الامكانات الهائلة في اكتشاف العلاقة بين الباطن والظاهر، وكان يعنى بمسألة البحث عن (حجر الفلاسفة) الذي يحيل المعدن الخسيس الى معدن نفيس أو النحاس الى ذهب، فأي تأثير، أي تغيير في التكوين الداخلي سوف ينعكس على التكوين الظاهري وبالتالي فسوف يتحول المعدن. وهذا ما حققته العلوم الحديثة بظهور الذرة، فلق الذرة، وظهور امكانية تطوير المعادن الى عناصر جديدة.

ولكن علم الحروف في الواقع هو علم يعتمد على الحرف باعتباره ممثلا للمكان وللخصائص، هناك نصوص في هذا المعنى، «الحروف تعبر عن خصائص المواد والأعداد تعبر عن الأسرار الكامنة فيها» يعني العلاقة بين الحروف والأعداد، وهذا القول هو لأحمد البوني صاحب كتاب (شمس المعارف الكبرى) وهو أقرب المصادر لنا في الوقت الحاضر، اذن فان الذي يقابل علم الحروف هي الأعداد، كيف ان الاعداد اذا رتبت في جداول معينة ونسقت تنسيقا تجريدياً فإنها ستمنحنا معنى الاستسرار في الحروف، فالاعداد توازي معنى الزمان في حين أن الحروف توازي معنى المكان [أو علم الحروف في البداية ينص على أن هناك ثلاثة جداول أو ثلاث سلاسل متكاملة هي فئة الآحاد، وفئة العشرات، وفئة المئات، أي من الواحد الى التسعة، ثم من العشرين الى المئة فما بعدها حتى الألف. هذه المسارب للأعداد هي ما تمثل الحروف نفسها من (أ) الى (غ)، أو ان الحروف من (أ – ط) توازي قيمة الأعداد من (١ – ٩)، وان للحروف من (ي – ص) قيمة الأعداد من (١٠ – ٩٠)، وان للحروف من (ق – غ) قيمة الأعداد من

(١٠٠ – ١٠٠٠). وعند استخدام الأعداد بديلا عن الحروف يتم اخفاء معنى ما هو مقروء باظهار رمزه العددي، وذلك هو مبدأ اخفاء الظاهر أو اظهار الظاهر في هذا المجال.

ماذا يقصد بالوفق؟ انه في الواقع جدول يتكون من عدة مربعات، تسعة أو ستة عشر...الخ، اي حسب طول ضلع المربع، فاذا كان قُسّم إلى ثلاثة مربعات للسطر الواحد، فسوف يكون مجموع مربعات الوفق تسعة، أما اذا قسّم الى أربعة ستكون ستة عشر وهكذا، هناك وفق ثلاثي يعتمد على المربعات الثلاثة الأولى، ووفق رباعي، خماسي، سداسي، سباعي، ثماني، تساعي، حسب الافلاك كما جاء عن مصادر يونانية، ولكن هناك من يعتقد ان هذه الجداول يمكن أن توضح بشكل لا نهائي، أي هناك جدول عشري وأحد عشر..الخ، اذن الوفق هو الجدول الذي يرسم على مادة معينة، على جلد حيوان أو على معدن أو صخور أو على ورق، بحيث تدون الحروف أو ماهو بديل عنها، الأعداد، لكي تنتظم في نظام معين. يقول الاوفاقيون، أنه من خلال هذا التنظيم يكتسب الوفق قيمته السحرية.

ولكن ما معنى الوفق، كمفهوم معرفي؟ كما قلنا كمصطلح فهو جدول، لنسمّه تجاوزاً جدولاً سحرياً، او جدولاً تعويذياً، تدخل فيه الحروف، التي هي معنى المكان، والأعداد التي هي معنى الزمان، وترسم على مواد قد تمثل الحيوان وربما الانسان والمعادن والورق. الخ، لكن في نفس الوقت سيرافق رسم الوفق وتكوينه من قبل أرباب الأوفاق إطلاق بخور، والبخور أيضا اما ان يكون معدنيا أو نباتيا أو حيوانيا، أي اذن، هناك دائماً صلات متواشجة بين الكائنات، بين الانسان وبين العالم، يعني هناك توافق مستمر في طريقة تكوين الوفق، كذلك هناك توافق بين وقت الكتابة ومكانها، اذن الاوفاق بمعناها العام تعني دراسة كل هذه العلاقات بين الانسان وبين العالم من أجل أن يكتسب تأثيره.

حينما درست هذا العلم كنت استهدف قبل كل شيء الجانب اللغوي فيه، أعني العلاقة بين الحروف والأعداد فقط، وبالتالي سنحت لي بعض الاكتشافات المهمة في هذا المجال. من هذه الاكتشافات هو أنه لو حاولنا ان نحلل الوفق الثلاثي الذي تكوّن من تسعة مربعات، فسوف نستطيع الحصول على شكل ايقوني هو شكل

(السواستيكا)، وهذا الشكل الايقوني وجد في حضارة وادي الرافدين في دور سامراء وفي موقع أثري يسمى (جوخمامي) قرب مندلي، شمال شرق العراق مرسوما على جرة من الجرار، وكذلك وجد في دور سامراء مرسوما على بعض الصحون الفخارية. لماذا رسم منذ تلك الفترة؟ هل كان يمثل فكرا انسانيا متطورا؟ لا ندري بالضبط، لكن هذا اكتشاف مهم ولم يكن معروفا بالطبع، ولم اطلع عليه مذكورا في المصادر المتعلقة بعلم الأوفاق هناك. وثمة تساؤل آخر : لماذا تستخدم الأوفاق سحريا؟ السحر عادة ينقسم الى قسمين، السحر الأسود، والسحر الأبيض. السحر الذي يؤثر على الناس أو الكائنات، والسحر الذي يرد هذا التأثير ويحمي الناس من تأثيره، وهذه بالطبع مسألة مدروسة في الوقت الحاضر، وتدرس باستمرار، فالسحر الأسود، والسحر ذو التأثير السيء من حيث الحاق الأذى بالمسحور يعتمد على تدنيس المقدسات، وهناك شواهد عديدة، أسماء معينة، أو حالات أخرى يقوم بها الساحر وهي غير طبيعية جدا. مثلا في السحر الافريقي، يكتسب الساحر، كما يعتقد، طاقة سحرية حينما يبقى في قبر أحد الأموات، يحتضن الجثة من المغرب الى الفجر، الا أن الساحر يكتسب الطاقة المؤثرة بواسطة بعض الأفعال المتجاوزة للحالات الطبيعية، فالسحر الأسود يبرر الكثير من عمليات الاستيلاء على الاخر لكي يكتسب هذه الطاقة، لكن من جملة ما يمكن أن يدنسه الساحر هو الاسم المقدس، أعني اسم الله أو أسماء الأنبياء. ومرة من المرات حاولت أن أطبق على الوفق الثلاث، كتابة ما بالكوفي المربع، ووجدت أن هناك علاقة كبيرة بين الكوفي والمربع ومربع الوفق الثلاثي، حيث اتضح لي أن كلمة محمد تنطبق على كلمة (بروح) وهي كلمة معروفة عند أرباب الأوفاق وتستخدم في رسمها، وهذا يعني أن الأوفاق استخدم هذا الاسم، استخداما غير صريح لكتابة الوفق.

سأقرأ الآن نصا يخص أرباب الأوفاق، أي ما يكتب عادة لكي يتضح لنا أسلوب تدوينه : -

«اذا أردت تأليفاً لا ينفك، ابسط اسم الطالب والمطلوب، [أي اسم الشخصين اللذين تريد أن تفرق أو تجمع بينهما] وحرف الألف.. [وهذا هو الجانب اللغوي] واربط الجميع بيوم الأحد والشمس في برج الأسد [هذا الجانب الفلكي لتدوين الوفق]، بين الطالب والمطلوب سحره، وبين حرف الألف والأعداد، ولغة التوفيق بين يوم الأحد والشمس في الأسد لأجل كتابة الوفق: هذا فلكي وتقويمي، وأكتب الحرف في جام

زجاج أو على خرقة حرير ونجرها[اذن للمادة التي تكتب على الوفق المعدني أو الحرير بشكل خرقة، وإطلاق البخور علاقة أخرى مع العالم من حيث معنى خواص المادة] واكتب حرف الألف مع الكتابة وتنجم وتحمل [هنا عودة الى علم الحروف والفلك]..الخ

هنا نص آخر يقول : -

«ولهذا الحرف [أي حرف ألف] خلوة ورياضة ثمانية وعشرين يوما، والمكوث في الخلوة أن تطهر ظاهرك وباطنك [هنا يتم الرمز الى معنى الظاهر بالمكان، وللباطن بالزمان] وتجلس وتتلو الدعوة والإضمار مئة وإحدى عشرة مرة [لماذا مئة وإحدى عشرة؟ حيث القيم العددية، لرأينا ان قيمة حرف أ هو واحد، أي أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، واحد ، اثنان ثلاثة أربعة خمسة ستة سبعة ثمانية تسعة، فالألف واحد، طيب حسنٌ، العشرة كم قيمتها، العشرة التي هي مضاعف واحد عشر مرات هو حرف الياء، حسن أيضاً، القاف هو مئة، فكلمة، مئة وأحد عشر، أو بالأحرى العدد مئة وأحد عشر هو تكرار لواحد، بثلاث مراحل، بفئة الآحاد والعشرات والمئات، فهو اذن رقم مهم جدا في علم الأوفاق، لأنه يمثل معنى حرف واحد الذي هو أول الحروف ويعتقد أنه أشرفهن]... وتجلس وتتلو الدعوة والإضمار دبر كل صلاة وأنت تقول أجب أيها الملك، هتهطل فيائيل، بطبائيل الرئيس الأكبر، فأنت ترى الخلوة وقد امتلأت نورا ورأيت خادم الحرف بين السماء والأرض...الخ».

النص الذي كنت أشير له هو «عن علمي الحروف والأعداد»، وهو كتاب شمس المعارف الكبرى، «إعلم أن للحروف خواص وللأعداد أسراراً فمن جمع بين الخواص والأسرار فقد الهم السر الأكبر والاكسير الأحمر» لا بد من الاشارة أيضا الى ماهية استخدامات الحروف بالأوفاق وعلاقتها بالتربيع، أي بالشكل المربع، بالفكر الخصوبي الذي اهتم بالأشكال المربعة وبالتالي تطور هذا الاهتمام في الفكر الاسلامي بعد مروره بالفكر اليوناني الاغريقي الى علم حروف جديد، فنظام التربيع هو أساسي في علم الأوفاق والحروف، كذلك من جملة الشواهد [واسمحوا لي أن لا يكون التنسيق متكاملاً في مثل هذه المحاضرة لأن هناك عدة جونب، كل جانب منها يمثل موضوعاً بحد ذاته، واكتفي بالاشارة لها بصورة عامة]، الكوفي المربع مثلا لا نستطيع أن نقول مثلا أن فن الخط الكوفي المربع هو فن حروفي أوفاقي، طبعا لا ولكن كما قلت فإن

تطبيقنا الوفق الثلاثي مع الكوفي المربع أظهر لنا كيف أن أرباب الأوفاق استطاعوا اكتشاف اسم جديد وهو (بروح)، بديلا عن اسم (محمد) المكتوب بالكوفي المربع، لكن ليس من شك هناك أن المبدأ الأساسي في العلاقة بين الحرف والعدد، أي بين الظاهر والباطن، بين المكان وبين الزمان، هذه العلاقات الثنائية بين المعروف وبين المخفي، في الواقع، هي التي يمكن أن نعبر عنها بالعلاقة بين المحيط والمركز. كما سنوضحه في العرض، بمعنى أن أي وفق هو متكون من محيط ومن مركز، فالمركز يمثل الى حد بعيد معنى الزمان بكافة أشكاله، الزمان الالهي والمحيط يكوّن معنى المكان، السومريون منذ فجر التاريخ وفيما بعد، اكتشفوا أن المكان هو محيط المربع، وفي الوسط يوجد هذا الشكل الذي هو بشكل (السواستيكا) الذي ظهر على فخارياتهم، فاذن دائما هناك علاقة بين زمان ومكان، بين ما هو غير محدود وما هو محدود، هذه العلاقة يحتفظ بها الوفق، لأن بعض الأوفاق يكون مركزها هو حرف خمسة أو الصفر كما هو بالنسبة للوفق الثلاثي،... كل الأوفاق اذا حللناها سنكتشف أن لها مركزاً ومحيطاً، والعلاقة بين المركز والمحيط دائماً تمثل الأوفاق.

(سوف أوضح بواسطة جهاز العرض (الأوفرهيد) بعض الإيضاحات :

المصدر الذي استقيت منه هذه هو من مجلة سومر، في مقال (زهير محمد حسن عن الزمان والعدد والمكان، ففكرة الزمان والمكان كما قلنا أساسية في تكوين الأوفاق من حيث رسمها، اعني في جانبها التدويني والايقوني، لكن هناك زمان بشري وهناك زمان الهي. الزمان البشري نستطيع أن نتابعه من خلال هذه الأعداد الأربعة (٢ – ١ – ٣ – ٤)، وبهذه الحالة سنجمع ٢ + ١ = ٣، نعود الى العدد الأخير ونجمعه مع العدد الجديد فيكون ١ + ٣ = ٤، أي معنى الزمان الآن. نقول ٣ + ٤ = ٧، لكن الزمان هو (٥)، أعني أن قيمة الزمان هي خمسة أعداد فقط، اذن ننقص من السبعة خمسة ٧ – ٥ = ٢، نجمع الاثنين مع الأربعة ٤ + ٢ = ٦، هذا العدد زاد على الخمسة، ولذا ننقص منه ٦ – ١ = ٥، الآن ١ +٢ = ٣، ١ +٣ =٤، ٣ + ٤ = ٧، ٧ – ٥ = ٢، ٤ +٢ = ٦، ٦ – ٥ = ١، وهكذا سوف تتكون عندنا دورة زمنية لمعنى الزمان البشري، نأتي الآن الى جداول الوفق الثلاثي.

الآن نحن بإزاء الحروف التي هي رمز المكان، لو حاولنا أن نضع في هذا الجدول

حروفاً ذات قيم عددية معينة، لو نسقنا بشكل يخالف التسلسل الاعتيادي لحصلنا على نتائج يوضحها هذا الجدول الثاني.

حرف (باء) أ، ب، حرف (ط) قيمته (٩) أي أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، حرف (د) قيمته (٤)، لو جمعنا ٢ + ٩ + ٤ = ١٥، وهكذا كل السطور، أي الزاء (٧) والهاء (٥) والجيم (٣) مجموعها (١٥)، الواو (٦)، والألف (١)، الحاء (٨) مجموعها (١٥)، كذلك عمودياً (٢ – ٧ – ٦) (٩ – ٥ –١) (٤ – ٣ – ٨)، ثم بصورة مائلة (٤ – ٥ – ٦) (٢ – ٥ – ٨) أيضا مجموعها (١٥). أرباب الأوفاق عندما يرتبون القيم العددية هذا الترتيب التجريدي بحيث كيفما جمعنا يظهر نفس الناتج، يقولون ان الوفق أصبح ذا قسمة سحرية، وبالتالي تجري كتابة الأعداد بمثل هذا المعنى. هذا هو الوفق الثلاثي بشكله الأول، طبعا هناك أشكال مضاعفة، أي من الممكن أن نجمع اسم الطالب والمطلوب ونقسمه على الثلث فيكون عندنا القلب، أعني ما يعوض عن الـ (٥) لأن الـ (٥) هي ١٥/٣ = ٥ فما الذي يكون في هذه الحالة؟ افرض صار عندنا الرقم (١٧) مكان الـ (٥)، الواحد.. (نهاية الوجه الأول وبداية الثاني – ضياع كلمات)..

الآن الدورة اكتملت وتستعيد نفسها بنفسها، هذا معنى الزمان الإلهي، وكما تعرفون، فإن النظام (الستيني) الموجود في الهندسة أصله سومري، ومجموعه ينتهي بالستين، فلو جمعنا هذه الأعداد كلها لحصلنا على الناتج (٦٠) أيضا هذا هو معنى الزمان الالهي.

أيام الأسبوع أيضا عند السومريين مبرمجة على هذا الأساس، (٧) هو السبت، أو لنأخذ يوم الأحد «sunday» يوم الشمس.. المتوالية إطارها هو الرقم (٨)، وليس (٥)، أعني معنى المكان وليس الزمان، وإذن عندما نبدأ بتكوين المتوالية نقول ١ + ١ = ٢ / ١ +٢ = ٣ / ٢ + ٣ = ٥ / ٣ + ٥ = ٨ حسنٌ ٥ + ٨ = ١٣ / ١٣ – ٨ = ٥ / ٥ + ٥ = ١٠، الى أن نصل كما لو أننا بدأنا من جديد، وكل أيام الأسبوع يمكن حسابها على هذا الأساس، فعندكم Monday يوم القمر والـ Thursday الذي هو من مارس، وميركلي يوم الأربعاء، وجوبيتر يوم الخميس والفينوس يوم الجمعة، يوم الجمعة في الواقع، حسبوا حسابه على أساس الجمع بين الشمس والقمر، أعني ١ + ٢ = ٣ / ١ + ١ = ٢ / ٢ + ٣ = ٥، ولذلك سترون الترقيم بالنسبة ليوم الجمعة ١ + ١ = ٢ / ٢ + ٣ = ٥ ، ثم

يستمر استمراره في الأيام الأخرى. فالأحد والإثنين، مجموعهما يكون يوم الجمعة. هنا لدينا الزمان الالهي الذي يبين لنا كيف يتكون الزمام. عندما نبدأ بالواحد ونكرر ١ + ١ = ٢ / ١ + ٢ = ٣ / ٢ + ٣ = ٥ ننتهي بعد ذلك إلى ١ + ٥ = ٦ – ٥ = ١ فنرجع الى الواحد والاثنين وهكذا.

معنى الزمان كما قلت هو اكمال الدورة والبداية لها من جديد في علم الحروف وليس في تنظيم معنى الزمان والمكان، أيضا نستطيع أن نتابع معنى الزمام الذي هو موروث بالأصل من الفكر السومري كما قلت، مثلا، لو كتبنا هذه الأرقام الستة ١ – ٢ – ٣ – ٤ – ٥ – ٦، الآن اذا بدأنا، نأتي بالـ (٦) والـ (١) ثم الـ (٥) والـ (٢) ثم الـ (٤) والـ (٣)، فيكون عندنا جدول ثانٍ أو سلسلة ثانية، الآن، كذلك الـ (٣) والـ (٦)و الـ (٤) والـ (١) والـ (٢) والـ (٥)، ثم بدورها الـ (٥) وال (٣)، الـ (٢) والـ (٦)، الـ (١) والـ (٤)، الآن نقول (٤) و(٥) – (١) و(٣) – (٦) و(٢) ثم (٢) و(٤) – (٦) و(٥) (٣) و(١)، وأخيرا نرجع (١) و (٢) – (٣) و (٤) – (٥) و (٦)، وينتج عندنا نفس الرقم الأوّل، بمعنى أنه ظهر الزمام، اذن نحسب حساب أن هذا آخر رقم أو آخر تنسيق هو الذي يحسب حسابه في كتابات أرباب الأوفاق.

هنا تنوع الشفرات الحروفية. وكان يجب أن أذكر هذا في صدد الحديث عن العلاقة بين العدد والحرف، فالألف قيمته (١)، الباء (٢)، الجيم (٣)، الدال (٤)، الهاء (٥)..الخ. لكن لو قارنا ذلك بكتابات أخرى، لوجدنا أيضا أن الخط المسماري الذي اكتشف كأول أبجدية، تسبق أبجدية أوغاريت، اكتشف بأن هناك خطوطاً مسمارية تمثل في الواقع الحروف، كذلك بالنسبة للهيروغليفية، اللاتينية، وهذه مجرد أشكال توضح لنا معنى التوافق بين الأبجديات.

الجدول الأساسي، التقسيم الأساسي لعلم الحروف هو هذه : الألف (١) الباء (٢) الجيم (٣) الدال (٤) الهاء (٥) الواو (٦) الزاء (٧) الحاء (٨) الطاء (٩) ثم ياء (١٠) كاف، لام، ميم، نون، فاذا حاولنا أن نجمع بين الوافقات بالحروف، يعني الألف (١) والياء (١٠) والقاف (١٠٠) سيكون عندنا (ايق – ايقغ) طبعا الغيو، اللف، فيصير عندنا مجموعة العشرات، لكن الـ (١١١) التي ذكرتها في سياق المحاضرة يوافقها معنى السيمياء، أعني معنى الاسم العام لعلم الحروف، أعني السين (٦٠) والياء (١٠) = ٧٠

والميم (٤٠) = ١١٠، والألف (١) = ١١١، كلمة (١١١) مهمة في علم الحروف لأنها تمثل الكل في الكل، لذلك كلمة سيمياء هي معناها علم الحروف، معناها (١١١).

الآن، كيف استطعنا أن نكتشف الأقوم، السواستيكا، في علم الحروف؟ طبعا علم الحروف بالأساس لا يهتم في هذه المسألة، علم الحروف التقليدي لا يهتم، يقول أن هناك مجموع الجدول وهناك مجموع الفئات، المحيط ثم المركز، بالأصل هذا الوفق مرسوم على فلك (زحل) وباللغة العربية، في علم الحروف العربية مجموع كلمة زحل هو الزاء (٧) الحاء(٨) واللام(٣٠) = ٤٥ فلو قسمنا الـ (٤٥) على (٣) = ١٥، فكل سطر من المربع في الوفق الثلاثي هو (١٥)، لكن نحن نقسم (١٥) على (٣) = ٥ب الذي هو مركز الوفق.

المهم، الشيء الذي حققناه الآن، نحن نجمع الـ (٥) مع الـ (١) = ٦ فاذن يتكون عندنا أول ضلع من أضلاع هذا الاستنتاج، الآن الـ (٥) و(٧) و(٢) أي ٥ + ٧ = ١٢ – ١٠ = ٢ لأن هذا وفق مكان يمثل معنى المكان، أقصد النظام العشري ٥ + ٩ = ١٤ – ١٠ = ٤ ثم ٥ + ٣ = ٨، لاحظوا الوفق الثلاثي على فلك زحل هو هذا ٢ – ٩ – ٤ – ٧ – ٥ – ٣ – ٦ – ١ – ٨، فالذي عملناه أننا بدأنا الشكل الذي هو السواستيكا الذي اكتشفناه بجمع أعداد الوفق الثلاثي، الذي هو نفسه كان موجوداً قبل (٥) آلاف سنة في آثار دور سامراء، وهذا التوافق أيضاً جديد، ففي العصر الحاضر من خلال حسابات معينة للأوفاق تجعلنا نطلع على رسم كان مرسوماً قبل (٥) آلاف سنة.

الآن عندنا هذا الشكل، وهو الزمان العشري (١) (٢) (٣) (٤) الـ (٢) والـ (١) و(٣) والـ (٤)، لعبة الورق حيث ثبت بالدليل القاطع وبالبرهان الساطع أن لعبة الورق أساسها يعود الى العصور القديمة، مثلا، هنا تلاحظون أن الـ Sunday هو الـ الشمس والـ Monday، هو القمر يعني القلب، والسنك الـ (٣) ثم الدينار الذي هو (٤)، فكأنما هذه الأشكال المعروفة بالورق تمثل في الواقع معنى الزمن البشري في الفكر العراقي القديم، هناك ما يشير أيضا الى العلاقة بين معنى «الجوبيز»، الولد، المرأة، الشايب، حتى الجوكر، والأعداد من الواحد الى الثمانية التي في لعبة الورق هي في الواقع تمثل معنى المكان بينما الـ بيرلي والشايب والولد والقزة تمثل (أنانا) أعني تمثل الالهة، فكأنما لعبة الورق كانت معمولة لتوضيح هذه المعاني، وهكذا الآن نأتي الى العمل الفني.

ما يقال عن تأثير الحروف في الفن قليل جدا، والسبب هو عدم اهتمام الفن في الشرق الأوسط اهتماماً كافياً بهذا الموضوع لكن من خلال استقصاء الحروف ومعانيها في الفكر المعاصر ظهر الكولاج «التلصيق» كما هو معروف في الفكر الأوروبي، وزامل أهمية العودة الى العالم الخارجي، بعد أن أصبح العمل الفني عملا فرديا الى أقصى حد، بعد أن فقد الفنان الأوروبي صلته بالعالم المرئي حيث لم يعد يرسم ما يراه بل يرسم ما يفكر به، حينئذ بدأ بعمل لوحات أو منحوتات مقطوعة الصلة بالعالم الخارجي لأن المشاهد لا يجد فيها أشياء مرئية، كالحيوانات أو الأشخاص أو المناظر..الخ، فحدثت هوة بين الانسان وبين العالم، والآن لكي يعيد الفنان النظر ويكتشف أشياء جديدة يربط فيها بين المشاهد والفنان، كان من جملة هذه الاكتشافات الاقتباس من العالم الخارجي، مثلا أوراق جرائد أو مواد أولية..الخ، فكأنما وضع الجريدة على اللوحة عند بيكاسو وعند براك هو محاولة لصرف ذهن الفنان عن اللوحة الى ما هو جاهز في العالم الخارجي... لقد حاول أولئك الفنانون أن ينجزوا أعمالاً جاهزة من العالم الخارجي، وهذا ما قامت به الدادائية، وتلك في الواقع كلها محاولات لاعادة الاهتمام بالعالم الخارجي بشكل جديد.

فدخول الحروف في صميم العمل الفني للفكر الأوروبي، كما حدث بالنسبة للمستقبليين، وبالنسبة لجورج براك وشفايتزر، هذا في الواقع كان فتحاً جديداً، لأن دخول الحرف أصبح بمعنى التدقيق ما بين العالم اللغوي والعالم التشكيلي، ما بين التمثيل العام للوحة وما بين وجود وحدتين لغويتين هما اللغة والشكل، بمعنى آخر فإن النزعة التوفيقية التي تشبث بها الفنانون العرب، ومن جملة من يعمل في هذا المجال الأستاذ محمد رفيق اللحام والأميرة وجدان علي والكثير من الفنانين الآخرين من العراق وكل الوطن العربي، في الواقع، هذه النزعة التوفيقية بين الحروف وبين اللوحة التشكيلية مستمرة، لكن قلما من بدأ يهتم باختراق رسم شكل الحرف لذاته الى ما هو وراء الحرف، طبعا الأستاذ خالد خريس من الفنانين المهتمين بهذا الجانب الى حد بعيد، وأبعد من هذا هو في الواقع يهتم بالبعد الواحد، فاستخدام او التعمق في معنى اللغة في الفن هو هذا الشيء الذي نشير إليه.

في الشرق الأوسط اذن هناك محاولات، من حيث اقتباس الأوفاق، اعتقد أن المغرب له اهتمام بهذا الجانب ولو أن الأمثلة قليلة، الذي يحضرني هو فقط أن

محجوب بن بلا الذي عرضت وإياه في معرض (تواشج العلامات) في عام ١٩٨٨، كانت له أعمال من هذا القبيل في الملصقات التي هي في الواقع كتابات تعاويذية، لكن يا ترى هل كان يستخدمها استخداماً أوفاقياً، بالطبع لا، فهو بعد ذلك، ومن خلال تطور عمله الفني، بدأ يرسم أعمالاً صنع فيها معنى اللغة، وأصبحت مجرد حركة، أعني استخدم الحروف للتعبير عن حركة مستمرة في اللوحة، وفي العراق،من المهتمين بهذه المسألة بالذات، أنا، وإلى حد ما علي طالب، لأنه في معرضه الأخير أوضح أنه استخدم الجدول الأوفاقي من خلال اللوحة، لكن أيضا هناك أعمال لفنانين شباب مثل زياد حيدر استخدموا الجدول لذاته، أعني بدون ادخال الأرقام والحروف وما الى ذلك، استخدامٌ لذاته أيضا يمكن أن يحسب لحساب هذه النزعة، باعتقادي أن الاهتمام بالحرف والأوفاق وبعلم الحروف مسألة مهمة بالنسبة للعمل الفني المعاصر، خصوصا في الشرق الأوسط لأنه هو بالأساس علم الحروف، والأوفاق علم شرق أوسطي، يتعلق بالبحر المتوسط، أي لا يتعدى اليونان وشمال افريقيا والوطن العربي عموما. أما الأوروبيون فهم غافلون عن هذا ، المهم هو أن لدينا رصيداً هائلاً من المعرفة، من الجمال الفني، فاذا كان باستطاعتنا ان نستنزف أو أن نكتشف هذا الرصيد، فهو معين للجمال لا حدود له، والأمل معقود على فنانينا الواعين، للاهتمام بكل المعالم الثقافية من أجل الاكتشافات الجمالية والابداعية، وأشكركم.

النقاش : -

شاكر حسن آل سعيد : - يوجد وفق سباعي و وفق أحادي لكن لا يوجد ثنائي، لأن علاقة هذا بالفكر الإغريقي تمثل العرش والكرسي، تمثل العقل قبل تكون الانسان، بينما فلك زحل هو الذي يمثل عندهم بداية تكون الانسان، أعني تجلي الواحد في العقل وتجلي العقل في المخلوق، ومن هنا الأوفاق تبدأ بالوفق الثلاثي، لكن هناك على عدد الكواكب أوفاق تصل حتى الوفق السباعي.

نظرية الفيض الالهي في الفكر الكلاسيكي هي التي تقول أن هذه التجليات تمرحلت من الواحد الى العقل الى الانسان الى... من فوق الى تحت، أعني حسب الأفلاك، حسب وجود الأفلاك السماوية.

تسمية الجفر هو بمعنى علم الحروف، وربما أيضا بمعنى الشيفرة، علم الشيفرات، المهم أن الجفر ليس كتاباً انه مجرد اصطلاح.

وهناك كتابات عن علم الجفر مثل كتاب الجفر الجامع، وموجود في الأسواق، وهذا يتحدث عن علم الحروف. علم الحروف انتشر في الأدب العربي، مثلا هناك أبيات شعرية يقال في نهايتها (أرخ) ثم يذكر جملة، لو بدأنا نحصي معاني الحروف ونحولها إلى أعداد لظهرت لنا مثلا السنة التي توفي فيها ذلك الشخص.

س : ما المقصود بالجفر؟

شاكر حسن آل سعيد : – حساب الجمل في الواقع هو تفصيل لعلم الجفر، وهو أنه نقول (أ) (ل) (و) [ألف] ونجمع كل قيمة من الحرف، فحرف الألف عند ذلك تصير قيمته ليس (١)، وانما الألف (١) واللام (٣٠) والفاء (٨٠)، اذن يصير عندنا (١١١)، هذا أيضا حرف ألف، هذا بحساب أعقد. ثم هناك العددي، مثلا نأخذ الواحد، نقول (واو) (ألف) (حاء) ونحسب الواو (٦) والألف (١) والدال (٤) = ١١، اذن معنى الألف العددي هو (١١)، فحساب الجمل هو مجموعة هذه الحسابات التي تتعلق بالوصول الى قيم عددية عن طريق القيم الحروفية.

س : اذا كان لعلامة (سواستيكا) شأن في الآثار فلماذا لم يذكره الآثاريون؟

شاكر حسن آل سعيد : – مع احترامنا لتفسيرات الآثاريين، لكنهم ليسوا جماليين، وهم ربما (مثل بول كلي الرسام السويسري عندما استخدم الحروف العربية، فهو لم يستطع أن يقصد معنى الحروف العربية، مثلما قصدها العرب)، فباعتقادي أن اوتس هو الذي ساهم بالحفريات في جوخمامي وفي بعض مؤلفاته ما تظهر فيها هذه العلامة مرسومة على الفخاريات المصورة والمنشورة في الكتاب. كذلك الأمر في موضوع الصحون الفخارية من دور سامراء. لكن لماذا ظهر هذا الشكل عندهم؟ باعتقادي أنه يمكن تفسير ذلك لحد الآن. لكن باستطاعتنا أن نؤرخ ظهور السواستيكا في حضارة العراق القديمة وعلاقتها بأواسط آسيا، والمهم هو الى أي حد نستطيع نحن الفنانين أن نتعمق في علم الحروف وفي الأوفاق؟ في استقصاء الحرف ورسمه وما يتعلق باللغة العربية من خلال الفكر الفني؟ هذا هو السؤال الذي أود أن أتناقش به واياكم.

س : محمد أبو زريق

تحدثت عن علم الحروف وعلاقته بالسحر، أكثر مما تحدثت عن علاقته

بالجماليات، نحن كفنانين تشكيليين كنا نرغب أن يكون التركيز على الجانب الجمالي. عودة الى الصليب المعقوف، الشعوب السومرية، أصلا هي شعوب هندو أوروبية، بمعنى ليست هذه الاشارة سامية بالأصل، وأتت الى العراق كما ذهبت الى أوروبا عن طريق هجرات هذه الشعوب، وتفسيرها حول الصليب المعقوف انه بشكل دائرة، وان هذه الدائرة وهذا الدوران هو الذي يمنحها رمز الخصوبة، ثم ان هناك علاقة رياضية بين الجمال والرياضيات (الأرقام). والذي أراه هو أن تفسيرك مرفوض وأن الرياضيات والأرقام تبقى ذات علاقة جمالية مباشرة بنا منطقيا من خلال نظامها الرياضي وهذا كل ما في الأمر وشكرا.

شاكر حسن آل سعيد : – في الواقع هناك سوء فهم في الموضوع. أنا تحدثت عن جماليات استخدام التوافق في الفكر العربي وامكانية استخدامه في المستقبل مثلما تم استخدامه في الماضي. نحن لا نقول أننا ساميون أو لسنا ساميين، فهذا التفسير العرقي في الواقع لا يقدم ولا يؤخر من حيث معنى الحضارة والجمال. نحن عالميون في وجودنا، مهما انتمينا الى بيئات محلية. ثم انني في الواقع رفضت السحر، وموقفي واضح منه. ان البحث في جماليات الأوفاق هو غير استخدامها لأغراض سحرية. فكل حديثي عن هذه الأوليات هو من أجل أن أوضح التوافق ومدى ارتباطه بالسحر، لكني أكدت في محاضرتي أن ما أهتم به، وهذا موجود في مؤلفاتي، هو الجانب اللغوي للأوفاق.

س : ماذا لو استرسلت في تفسير أهمية الحرف (و) في علم الحروف؟

شاكر حسن آل سعيد : – الحرف (و) في الواقع هو نطق وتدوين، لا نستطيع نحن تفسيره تفسيرًا أوفاقيا من حين النطق بل من حيث التدوين. ان رأس حرف الواو يمثل دائرة أو معنى الزمن، في حين أن جسم حرف الواو لو نحن استمرينا في رسمه لمثل لنا المحيط وهذا يتجلى أيضا في حرف (ف) و(ق) وفي الآية، القران، يرد «ق والقرآن المجيد، بل عجبوا ان جاءهم منذر فقال الكافرون هذا شيء عجيب، أإذا متنا وكنا ترابا ذلك رجع بعيد».. ان حرف القاف، أيضا هو مركز، لكن لا ننكر أن التوافق أساساً للسحر ولغير السحر. أيضاً الاستعارة في الشعر، مثلا حينما يشبه وجه المرأة بالقمر، هنا تكوين علاقة توفيقية، هنا توافق بين الوجه الأنثوي الجميل والقمر الذي هو الطبيعة، فصياغة علاقة بين الانسان والطبيعة هو أيضا توافق لحالة السحر فيما لجأ

له من أشياء. فالتوافق طبعا مسألة أساسية، كما أن المجاز، أعني نسج علاقة بين عنصرين متباعدين من خلال الرواية أيضا يعتبر شيئاً من هذا القبيل. فالاستعارة والمجاز هي من الوسائل الأدبية للتعبير عن معنى التوافق، وبالتالي عن المعنى الذي يعنى به السحر.

الآن، نختتم المحاضرة بأستاذنا (ابن الدباغ) في كتابه (مشارق أنوار القلوب)، «ومما يزيدك وضوحا أنا لو فرضنا شخصا واحداً قد قابلت وجهه مرايا كثيرة مختلفة الأشكال بالصغر والكبر والصفاء والكدرة وسائر الاختلافات، فاننا نجد كل مرآة منها تنطبع فيها منه صورة مخالفة للأخرى، وذلك لاختلاف المرايا، لا لاختلاف صورة ذلك الشخص الواحد في نفسه، فلو فرضنا مرآتين متساويتين في جميع الصفات الذاتية والعرضية، حتى لا يوجد بينهما فرق، لكانت الصورة الحاصلة فيهما من ذلك الشخص واحدة، وهذا الفرض باطل لعدم التساوي بالكلية، وانما يتقارب المناسب مقاربة شديدة، وهذه بالمناسبة الموجبة للمحبة وتقوي المحبة بحسب قوتها حتى لا يفهم المحب أن بينه وبين محبوبه فرقاً».

كما قيل في المبحث : أفنيتني بك عني يا غاية التمني. أدنيتني منك حتى ظننت أنك أني، وبقدر هذه المناسبة يكون عشق احدى النفسين للأخريات، تتصور نفس العاشق انها هي ذات المحبوب، وان ادراكها لمحبوبها هو نفس ادراكها لذاتها وهذا هو معنى الاتحاد، كما حكي أن شخصين متحابين ركبا سفينة فزلت قدم أحدهما من أعلى السفينة في البحر فلما رآه صاحبه لم يتمالك ان سقط معه فلما رفع الى السفينة قال الأول منهما لصاحبه أنا سقطت دون قصد وأنت لماذا سقطت؟ فقال له : ظننت أني أنت، وغبت عن نفسي فسقطت فكان انفعال الجسم عن تصور النفس حقيقة الاتحاد وهذا كثير في العشاق، «من الرمل كلما مسك شيء مني فاذا انت أنا في كل» والجمال والعشق والفناء هي القنوات الثلاث للتعبير نحو الحقيقة.

القسم الرابع

دراسات استعراضية
تاريخية وتراثية

فنـون وادي الرافدين

د. طـارق مظلـوم

تقـــديم

الدكتور طارق عبد الوهاب مظلوم، من حيث تخصصه، بكالوريس اثار من كلية الاداب، جامعة بغداد عام ١٩٥٥، ودكتوراة فلسفة من معهد الاثار بجامعة لندن عام ١٩٦٤ . أشغل منصب مدير لمعارض المتحف العراقي ثم مدير للأبحاث الأشورية في دائرة الاثار العامة منذ ١٩٥٥ ولغاية ١٩٨٠، ومنذ عام ١٩٨٠ حتى الان أصبح مديرا للمركز الاقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية للدولة العربية. ومن مؤلفاته: دراسة تاريخية لتطور الفن الاشوري عام ١٩٨٠، طبع في جامعة لندن، ثم الازياء الاشورية، عربي، انجليزي، فرنسي، من منشورات عام ١٩٧٦ . وله اكثر من أربعين مقالة باللغة العربية والانجليزية، نشرت في مجلات عراقية وعربية وأجنبية، كما أنه يحاضر في جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم الآثار، منذ ثلاثين عاما وحتى اليوم. تخرجت على يده عدة أجيال من الأثاريين والفنانين سواء بدرجة الماجستير او البكالوريس. وهو رسام ونحات، وعضو في جماعة بغداد للفن الحديث، منذ الستينات، وعضو في جمعية ونقابة الفنانين العراقيين وفي رابطة نقاد الفن العراقية، والرابطة الدولية للنقاد. قام بتصميم وتنفيذ (نصب النصر) في البصرة، الذي افتتح في ١٩٨٩/٨/٨، بمناسبة انتصار العراق على العدوان الفارسي، كما قام بالاشراف على عدة تنقيبات وصيانات في نينوى وآشور والمدائن وعدد من المواقع الأثرية في العراق.

نص المحاضرة:

إن إحدى المحصلات للأمة العربية في تاريخها هو ما تركه ابناؤها من فنون تتعلق بالعمارة والنحت والرسم وسائر الفنون الأخرى. فاذا سار أحدنا في أية عاصمة أو مدينة أو قرية فسوف يشاهد شيئا عن الفن والعمارة العربية سواء فيما يخص مصر أو العراق أو الأردن أو شمال أفريقيا، وهكذا فنحن قد أنجزنا الكثير في هذا المضمار، والعالم يعترف بذلك كل الاعتراف.

في هذه الأمسية سوف أتكلم حول مسألة، هي قديمة وحديثة في نفس الوقت،

تخص تطور الحضارة والفن في بلاد الرافدين منذ (٨٠٠٠) سنة قبل الميلاد، الى الحد الذي أصبح فيه في الفترة المعاصرة فنا معروفا وسائرا، خاصة في العراق ثم بدأ ينتشر خارج هذا القطر، ولا أعني بذلك المضمار الضيق للعراق كبلد لوحده، فالعراق جزء من الأمة العربية، وكذلك كل الأقطار فهي تشكل أمة واحدة، وما الفروق فيما بينها الا من التنوعات في التفصيل واضفاء جمالية أكثر على الظاهرة. فلكل بلد ميزة خاصة، ولكنها جميعا تنصهر في فكر الأمة العربية ونتاجها قديما وحديثا. محاولتي لتوضيح ما حدث في هذه الفترة يضطرني لأن أختصر كثيرا، ولكن على أمل أن أكون موفقا في تعريف الجمهور الكريم بما حدث فلا يمكننا اخفاء أي شيء من الحقيقة، لأن الفن هو حصيلة كل شيء في المجتمع.

بالنسبة للفن العراقي مثلا، فمهما حددنا بدايته بزمن ما لا على التعيين، نرى أن الحفريات ستمدنا بمعالم جديدة عنه باستمرار، عن تصور آخر وأزمنة أخرى. كنا نعتقد أن حضارة العراق بدأت منذ ستة آلاف سنة قبل الميلاد، ثم جاء في الأخبار في السنتين الأخيرتين أن هناك حضارة في منطقة شمال الموصل، وبالذات حينما بدأت تنقيبات الاحياء الانقاذية لحوض بحيرة صدام في شمال الموصل، ربما هي أقدم من كل ما اكتشف من حضارات.

هناك تل يعرف بتل (مريك)، نقبت بعثة بولونية فيه، فوجدت حضارة ظهرت بواسطة (كاربون ١٤)، حيث أكدت التحليلات عند المقارنة أن زمن هذا الموقع يعود الى ثمانية الاف سنة قبل الميلاد. وقد وجدوا فيه نحوتا متطورة، كتب عنها في موسوعة جامعة الموصل وهو المنشور الآن في المجلد الذي يخص النحت القديم. على أن استعراض تطور الفن العراقي يتطلب أن نبدأ بعرض السلايدات مع الشروح اللازمة.

عرض السلايدات:

- تمتد بلاد الرافدين امتدادا يسع نهري دجلة والفرات. وكل هذه المواقع من (حلب وحماة وحتى الأردن وفلسطين)، كلها تأثرت بمحيط واحد من الفكر السياسي والفني والزراعي وغير ذلك، وكان ما يصيب العراق هو ما يصيب هذه المنطقة بأسرها، وذلك لأن الأعداء كانوا دائما يريدون احتلال هذه المنطقة الخصبة. وكما ذكر (توينبي) فان المجموعات البشرية وخاصة في بلاد وادي الرافدين (كانت تمتد،

الى شمال سوريا وحتى جنوب الخليج ومنطقة عمان جنوبا)، وكانوا ذوي طابع واحد، ومنطلق واحد. ان المدن المعروفة في العراق، مثل كالح خورساباد، ونمرود، نينوى، بابل، أوروك، أور، وكذلك مدن كحلب وحماة والكثير منها في الأردن أيضا، كلها كانت مشتركة في اطار واحد، هو الاطار الثقافي. أكون موفقا فيما لو استطعت أن ألم بهذه الفترة الطويلة الآن.

- تماثيل من تل الصوان. وهو تل يقع في سامراء (على بعد ١٢٠ كم شمال بغداد)، وترون أن المرأة هي الشخصية الوحيدة الممثلة، وخاصة فيما عبر منها عن سمنة في الجسم كدليل للخصب والتغييرات الرمزية في العيون. وكل هذا يضعنا في مجال زراعي، فقد كانت المنطقة التي اكتشفت فيها هذه التماثيل منطقة زراعية ولا تزال كذلك حتى اليوم.
- رجل من فخار من تل الصوان: تبسيط في نحت الجسم، وخصوصية في لباس الرأس.
- قطع تمثل حيوانات من (جرمو). حوالي (٥٠٠٠) آلاف سنة ق.م وتقع في منطقة (حلبجة) في محافظة السليمانية. ويمكننا أن نرى أن هذه الحيوانات ذات تأثير زراعي أيضا لأنها كانت تؤلف جزءا من حياة الانسان في ذلك الوقت. (ونمريك) كانت أيضا تؤلف جزءا يسرد لنا عن حياة الانسان. انها، أي هذه القطع، مهمة لأنها كانت تمثل في أكثرها رؤوس طيور تدخل في العنصر الغذائي للمنطقة، وهي لا تزال تجتذب اليها الطيور من الشمال وتكون مادة غذائية كبيرة للشعب.
- قطعة تمثل الأم وهي تحمل طفلا انجزت منذ حوالي (٤٠٠٠) سنة قبل الميلاد من تل العبيد، انها مطلية، والرأس محور عن الطبيعة، فماذا كان يقصد بذلك التحوير؟ لا بد أن هناك تفسيرات كثيرة. ربما كان كل من يجيء الى المعبد، يشتري نسخة من التمثال ويكرسه كتعويذة لابنه. هذه تفسيرات شخصية وقد تكون هناك تفسيرات أخرى في المستقبل.
- رقبة جرة من (حسونة) تعود الى حوالي (٥٠٠٠) سنة قبل الميلاد، لوجه امرأة ذات وشم وهي قطعة جميلة، معبرة وممثلة بأسلوب تجريدي. ويمكن ان نتساءل هنا: لماذا يصبح الفن في بعض الأحيان ممثلا للواقع، وفي أحيان أخرى تجريديا؟ تلك مسألة

تتعلق باختلاف التعبير من زمن الى زمن. وفي عصر (حسونة) كان التعبير بهذا الشكل الذي ترونه.

- لعل الكثير من النحاتين الأوروبيين كان قد رأى مثل هذه القطع الأثرية وتأثر بها.. ان دراستنا للقطع الأوروبية المستلهمة من الفن العربي العام لم تدرس حتى الآن، ونحن نجزم بأن (هنري مور) مثلا تأثر بالكثير من الفنون العراقية ومنها الفن السومري بالذات.

- قطعة من الجرانيت من عصر (اوروك) تعود الى حوالي (٤٠٠٠) سنة قبل الميلاد، حيث تطور فيه فن رسم الأشكال الانسانية، وبالرغم ان عصر اوروك هو من العصور السحيقة في التاريخ الا أننا نرى فيه انجازات فنية كبيرة في فهم التشريح والنسب والتعبير الفني.

- قطعة مرسوم عليها، وهي من الآجر من عصر (جمدة نصر)، أي ما يلي عصر (اوروك) حيث استخدم فيها الفنان المفهوم الزراعي ايضا، (شجرة أو حيوانات)، وكان قد رسمها بطريقة تعبر عن حرية في الأداء.

- تمثال لإله، ورغم أن القطعة لا تتجاوز الـ ٢٥ سم ارتفاعا الا أنها ذات تعبير خارق بالنسبة للسلطة والقوة وتمثل رجلا مقاتلا، وهي معمولة من الطين.

- في الفترة التي تعرف بفجر السلالات تطور الفن الى ما هو أكثر وضوحا من قبل، وهذا ما يمثل الدولة وقوتها. انها تمثل مجموعة من الجيش السومري، يظهر فيها الملك وهو يتقدم جيشه.

- القيثارة السومرية المشهورة. تبين لنا كيف أن الانسان كان متمكنا بهذه الدقة من الزخرفة ودقة النسب والتعبير والتطعيم. وهي موجودة الآن في المتحف العراقي. وقد وجدت قيثارات مماثلة لها كثيرة في متاحف أخرى من العالم. ان القيثارة مصفحة بذهب وأصداف ومعمولة من الخشب.

- قطعة من خنجر، من عصر فجر السلالات، تمثل ما وصل اليه الفن من دقة في عصر فجر السلالات، حوالي ٢٤٥٠ قبل الميلاد.

- قيل ان الفن السومري يعنى بالانسان أكثر من الفن الأشوري، ولكني لا أتفق مع هذا الرأي، فلكل عصر ميزته، وسنرى أن الفن الأشوري يتضمن الرقة والقوة في نفس الوقت. وهي من مزاياه.

التراث المعماري الاسلامي
رؤية تحليلية ونقدية

د. احسان فتحـي

تقديـم

الدكتور احسـان فتحي من مواليد سنة ١٩٤٢، مختص في الهندسة المعمارية وتخطيط المدن. وهو حائز على شهادة الـ (B.A) في الهندسة المعمارية، وماجستير في تخطيط المدن، ودكتوراه في الحفاظ على التراث المعماري من جامعة انكلترا. حالياً يشغل منصب أستاذ في الجامعة الأردنية، قسم العمارة. ومن مؤلفاته (التراث المعماري في بغداد) صدر في لندن عام ١٩٧٩ باللغة الانكليزية، وكذلك (البيوت التقليدية في بغداد)، نشر في لندن عام ١٩٨٢ . ومن مؤلفاته المشتركة كتاب (بغداد بين الأمس واليوم) ألفه مع الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا، عام ١٩٨٧ ونشر في بغداد باللغة العربية. كانت مساهمته في عضوية رابطة نقاد الفن (آيكا) خلال أكثر من أربع سنوات مساهمة فعالة، لا سيما وقد ساهم في الندوة العالمية السنوية للرابطة في اسبانيا عام ١٩٨٩ . وهو أيضا عضو في نقابة المهندسين وجمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، وحائز على عضوية لجنة المحافظة على التراث المعماري في العراق، في اطار أمانة العاصمة، سواء بحكم اختصاصه أو بحكم اهتماماته، ذلك لأن المحافظة على التراث المعماري يعتبر من أهم المسؤوليات الملقاة على عاتق المثقف العراقي ولا سيما الفنان المعماري. وقد كانت له صولات وجولات في مجال البحث الفني التراثي. اهتماماته خارج الجامعة لا تزال منصبة على النقد المعماري وعلى الفن التصويري. فالدكتور احسان هو أكثر من معماري لأنه يهتم بالتقاط الصور والسلايدات ويجيد هذا الالتقاط عن الطبيعة وعن الفنون المعمارية بصورة خاصة، وله مكتبة غنية بالسلايدات والفيديو كاسيت في هذا المجال. وقد ذكر لي مؤخراً بأن لديه العديد من المراجع المتعلقة بفن البيئة المعمارية والاجتماعية والمحيطية في اليمن.

لن أطيل التقديم، ولكني فقط أقتطع نموذجا مما حاول أن يذكره في مؤلف له جدير بالقراءة وهو (التراث المعماري في بغداد). ألفه عام ١٩٧٩ .

يقول الدكتور احسان:

«البعد المعماري يعتبر واحدا من أهم الأبعاد الحضارية للتراث لأنه يمتاز عن

غيره من الأبعاد الأخرى بحكم وجوده المادي الشاخص. ان فن العراق الحضاري يحتم عليه اعطاء أولوية خاصة للحفاظ على موروثاته المعمارية والحضارية، وإن الأبنية والفضاءات والمناطق المتميزة معماريا أو تأريخيا يجب أن تعتبر بمثابة ثروة وطنية وقومية حالها حال الموارد النادرة، خصوصا وان أكثرها مهدد الآن، إما بالزوال، والهدم أو بالتسوية من جراء الزحف العمراني الحديث الذي تميز أغلبه بالعشوائية، وعدم احترام للقيم والمقاييس الانسانية والتاريخية للأحياء التراثية». أتركك الآن مع الدكتور فتحي:-

نص المحاضرة

قبل كل شيء، أود أن أعبر عن جزيل شكري وتقديري لمؤسسة شومان وللأخ الصديق الفنان شاكر حسن آل سعيد على الدعوة الكريمة التي وجهت لي للتحدث عن التراث المعماري في العالم الاسلامي من وجهة نظر تحليلية ونقدية.

كما أود أن أنوه، ابتداء، بأنني سأتطرق لهذا التراث العريق، والذي يمتد مكانيا من أقصى اندونيسيا وحتى الاندلس، وزمانياً عبر فترة تزيد على ١٤٠٠ سنة، من خلال التركيز على عدد من التساؤلات والمنطلقات الفكرية لتحديد معنى هذا التراث بالنسبة لهوية هذا العالم الاسلامي والحضارة الاسلامية ككل. ولتسليط الأضواء على ضرورة الحفاظ عليه، وكيفية التوصل الى ذلك، خاصة تجاه الأخطار التي تهدد وجوده في كل مكان وتنذر بزواله السريع الى الأبد.

السؤال هنا: لماذا تحليلي؟ ولماذا نقدي؟

أقول: تحليلي، لأنني سأحاول، بطريقة تحليلية واحصائية، أي بمعنى آخر، بطريقة بعيدة عن الحماس الوصفي والعاطفة: تحديد أبعاد المشكلة المطروحة أمامنا – ألا وهي: ما هو هذا التراث المعماري والحضاري الذي نتكلم عنه؟

وأقول: نقدي، لأنني سأحاول، بأسلوب نقدي، أن أكشف لكم عن الأخطار الحقيقية الناجمة عن تجاهل، بل تدمير وتشويه هذا التراث، بشكل أو بآخر، في أغلب دول العالم الاسلامي، ولكنني أيضا، وبنفس الوقت، سأطرح أفكاراً ايجابية للكيفية التي نستطيع بها نحن الذين ننتمي لهذه الحضارة الاسلامية الكبيرة، أن نحافظ على

تراثنا هذا، أو ما تبقى منه، وبشكل علمي ومنهجي، كما تعمل به الدول الأخرى التي قطعت شوطا بعيدا في هذا المجال.

اذن، دعوني أبدأ ببعض الأسئلة والفرضيات.

التكلم عن التراث المعماري الإسلامي لا بد أن يعني، بالضرورة، التطرق الى التراث المعماري في الدول الاسلامية. السؤال هنا: ما هو العالم الاسلامي؟ هل يعني هذا الدول الاسلامية فقط؟ أم يعني كافة الدول التي تأثرت بالحضارة الاسلامية؟ وماذا يقصد بالدول الاسلامية، هل هي الدول التي تزيد نسبة المسلمين فيها على ٩٠٪ من مجموع السكان، أم على ٧٥٪، أم على ٥٠٪ ؟

للإجابة عن هذا السؤال، أيها السادة، اليكم هذه الاحصائيات الملفتة للانتباه:

ان عدد الدول التي تزيد فيها نسبة المسلمين على ٩٠٪ هي ٣٢ دولة كما يلي:

(أفغانستان، الجزائر، البحرين، جزر القمر، جيبوتي، مصر، غينيا، أندونيسيا، العراق، ايران، الأردن، ليبيا، المالديف، مالي، موريتانيا، المغرب، الكويت، عمان، النيجر، الباكستان، قطر، السعودية، السنغال، الصومال، سوريا، تونس، تركيا، الامارات العربية، اليمن، قرغيزيا، طاجكستان، تركمانيا).

فاذا أضفنا اليها عدد الدول التي تزيد فيها نسبة المسلمين على ٧٥٪ وتقل عن ٩٠٪ وهي ١٢ دولة فيصبح العدد (٤٧) دولة وهي كما يلي:

(فلسطين، ألبانيا، بنغلاديش، بروناي، التشاد، غامبيا، غينيا بيساو، نيجيريا، سيراليون، السودان، أذربيجان، أرتيريا، مقاطعة كشمير، مقاطعة سنكيانج في الصين، أزبكستان).

أما اذا أضفنا اليها عدد الدول التي تزيد نسبة المسلمين فيها على ٥٠٪ وتقل عن ٧٥٪ وهي ١٣ دولة، فيصبح العدد الكلي لـ (الدول الاسلامية) ٦٠ دولة، وكما يلي:

(لبنان، بنين، الكاميرون، الحبشة، ساحل العاج، ملاوي، ماليزيا، موزامبيق، تانزانيا، توغو، فولتا العليا، كازخستان، البوسنة والهرسك).

ولكن من قال أن هذا الأساس الحسابي هو صحيح؟ ماذا عن الأندلس في اسبانيا؟ ماذا عن التراث المعماري الاسلامي في الهند حيث تبلغ نسبة المسلمين فيها

حاليا حوالي ١١٪؟ ماذا عن الاثار الاسلامية في اليونان، بلغاريا، رومانيا، المجر، بولنده، صقلية، قبرص، وغيرها؟ اذن، الكلام عن التراث المعماري الاسلامي لا يعني فقط الدول التي فيها غالبية من المسلمين، انما يعني التراث المعماري الاسلامي أينما كان. إنه يعني بالضرورة، كل ما خلفته الحضارة الاسلامية عبر هذه الفترة الطويلة من التاريخ، من آثار مادية ومعنوية وفي أية بقعة من الأرض، وبغض النظر عن الواقع السياسي والديني الحالي لهذه الدول.

٢ - السؤال الثاني: ما هو المقصود بالتراث المعماري الاسلامي؟

المقصود بالتراث المعماري الاسلامي هنا، هو كل ما خلفته الحضارة الاسلامية، أينما كانت، من شواخص معمارية وحضارية، سواء كانت متميزة أو عادية، شاخصة أو شبه شاخصة، أي كأثر أو اطلال باقية. ويشمل هذا التراث جميع المدن التي نشأت خلال فترة الاسلام، أو حتى التي كانت موجودة قبل الاسلام واكتسبت خصائص المدنية الاسلامية بعدئذ، وجميع الأبنية من مساجد وجوامع وأسواق وحمامات ومدارس ومساكن وقصور وقلاع وبوابات وأبراج، وجسور وقناطر وبرك وصهاريج، الى الخانات والوكالات والحدائق والميادين والساحات المفتوحة وغيرها.

إنني أذهب في اجابتي على هذا التساؤل الى أبعد من ذلك كله، وأقول بأن هذا التراث يشمل حتى الأبنية غير الاسلامية مثل الكنائس والأديرة وغيرها من المنجزات المعمارية المسيحية وغير المسيحية والتي شيدت في مناطق اسلامية وأثناء فترات ازدهار حضاري اسلامي، وتأثرت بفن المعمار الاسلامي الى درجة كبيرة بحيث باتت تندرج طبيعيا تحت ما يسمى عموما بـ (العمارة الاسلامية). وهناك أمثلة عديدة في الوطن العربي والأندلس وصقلية وباقي دول العالم، تثبت هذه الفرضية دونما أقل شك.

ان هذه الجدلية تجرنا الى استنتاج آخر: فان ما يسمى بـ (العمارة الاسلامية) هو مفهوم شامل وأوسع من مجموع تلك الأبنية التي توظف نفسها مباشرة للدين الاسلامي، كالمساجد والجوامع وغيرها. بل انها مجموع النتاج المعماري والحضاري الذي نشأ خلال كل الفترة التاريخية التي كان الدين الاسلامي فيها فاعلا كدين وكحضارة.

ان هذا الاستنتاج، أو (الفرضية) يظل على قدر كبير من الأهمية الفلسفية، لأنه

يجرنا الى سؤال تتابعي آخر. هل هذا يعني أن ما نسميه بـ (العمارة الاسلامية) هو نتاج مستمر حاليا؟ أي بمعنى آخر، هل نحن الآن، على الأقل في الدول التي تشكل فيها نسبة المسلمين غالبية، نكون تراثا معماريا اسلاميا؟ وهل أن عمارتنا ومدننا المعاصرة هي استمرار للتراث الاسلامي؟

للاجابة على هذا السؤال، لا بد أن يخطر ببالنا، وأن نعترف بأن تأثير الدين الاسلامي كحضارة، وليس كدين، كان قد انحسر بشكل ملحوظ في أغلب الدول الاسلامية لأسباب معروفة وأهمها سيطرة الاستعمار الغربي في أغلب المناطق التي انتشر فيها الاسلام، والانتشار الجارف للحضارة الغربية وهيمنتها على أغلب تفاصيل الحياة، المادية منها والمعنوية، مما تسبب في تفكك الروابط التي كانت تتحكم في العالم الاسلامي. اذن، ما تخلقه أجيالنا الحالية من مدن وعمارة لا يمكن أن يندرج تحت ما نسميه ب (العمارة الاسلامية)، وانما قد يندرج تحت اسم آخر لم تتضح معالمه لنا حتى الآن، لكن، بكل تأكيد، ان ما تصنعه أجيالنا حاليا، باستثناء محاولات محدودة جدا، لا يعدو كونه أكثر من عمارة هجينة، طائشة، وتابعة هزيلة للعمارة الغربية، حالها حال الظواهر الأخرى في الآداب والفنون وغيرها.

ان هذا الحكم قد يبدو قاسيا. لكن هذا الاستنتاج أيها السادة، يجرنا الى تساؤل آخر: اذا أيدنا هذه الفرضية، فهل هذا يعني أن التراث المعماري الاسلامي قد توقف؟ واذا توقف فعلا، فمتى؟

الاجابة عن مثل هذا السؤال محفوفة بالمخاطر، لكنني أستطيع، وأجازف بالقول أن فاعلية الدين الاسلامي في العالم الاسلامي كحضارة، وليس كدين، قد انحسرت تماما بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى. وبهذا أصبح، النتاج الحضاري والفكري، بما في ذلك المعماري، متأثرا بالفكر الغربي لدرجة كبيرة، أصبح من الصعب جدا أن نقول بأنه نتاج حضاري أصيل، أو بأنه نتاج متأثر بالحضارة الاسلامية وتأثيرها.

اذن، الجواب على السؤال، هو كالآتي: ان التراث المعماري (الاسلامي) قد اضمحل بشكل عام بعيد الحرب العالمية الأولى. وان التراث المعماري الذي نصنعه الآن هو تراث ولكنه تراث مشوب وممسوخ ومهجن، وفي أحسن الأحوال، تجريبي ومتعثر. ان بعض التجارب المعمارية المعاصرة التي حاولها معماريون من العالم الاسلامي

ك (حسن فتحي، رفعة الجادرجي، قحطان عوني، محمد مكية، عبد الواحد الوكيل، راسم بدران، وآخرون غيرهم) هي محاولات جيدة ومشجعة نحو خلق تراث اسلامي معاصر فيه قدر من الأصالة، لكن هذه المحاولات تبقى محدودة النطاق وهي لا تشكل الا نسبة ضئيلة جدا من مجمل النتاج العمراني المعاصر.

على أن الأغلبية الساحقة من الأبنية التي تشيد الآن، وخاصة المساجد والجوامع، والتي يفترض بها أن تكون قدوة فذة للحركة المعمارية المعاصرة في العالم الاسلامي، هي أبنية رديئة ومتخلفة فكريا وماديا، وكثير منها مليء بأخطاء أساسية في التصميم والتخطيط. ان أغلب الأبنية المعاصرة تعكس بكل وضوح المدى المتردي، والفاضح، الذي وصلت اليه المجتمعات الاسلامية من جراء جهلها لتراثها المعماري العريق، وعجزها عن الاستفادة في استلهامه بسبب انقطاعها عن التأثر بالاسلام كحضارة. ومن ناحية أخرى، فان أغلب الأبنية التي نشيدها الآن تظل عاجزة في تقليدها للعمارة الغربية لأنها، في أغلب الأحوال، عجزت عن تفهم ونقل التكنولوجيا بشكل صحيح يتلاءم وخصوصية بيئتنا المناخية والاجتماعية.

اذن، للأسباب التي ذكرتها سالفا، ولأسباب معقدة أخرى لا يتسع المجال هنا للخوض فيها، أقول: ما حصل هو حدوث فجوة أو شرخ واضح بين تأثير الدين الاسلامي كأساس لتنظيم علاقة الفرد مع الفرد الآخر، وعلى سلوكية المجتمع المعاصر، بسبب التغيرات الهائلة التي دخلت في الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية في جميع الدول الاسلامية. وبالرغم من انبعاث ما يسميه البعض بـ (صحوات) اسلامية، وحركات دينية (أصولية)، الا أن معظمها يبقى حبيس النطاق الفقهي للدين، ولا يطرح بدائل واضحة وعملية للتعامل مع الواقع المعاصر أو مع الأسس الحضارية لكيفية التعامل مع الحضارة العالمية. ان أي نظرة (سلفية) تجاه العمارة المعاصرة، ستسبب تراجعا واضحا في استقراء الواقع المعاصر واستغلال الامكانيات المذهلة التي أتاحتها لنا التكنولوجيا والتطورات العلمية. ولكن، من ناحية أخرى، فان أي تعامل (سطحي) مع التراث المعماري الاسلامي، أي تعامل (تشكيلي)، دون تفهم عميق للأسس الحضارية للدين الاسلامي، ستتمخض عنه عمارة قاصرة عن التعامل مع المادة والفضاء، بل عمارة تتعامل مع الأشكال والعناصر المعمارية، اذ هي بمعزل عن مضامينها الحسية والانشائية. نصل الى أن جمالية العمارة الاسلامية لم

تتأتى من التعامل مع الزخرفة والأشكال فحسب، بل تتأتى كنتيجة وكمحصلة منطقية لمؤثرات وظيفية وحسية ورمزية معقدة. فلا عجب، اذن، أن نرى أن أغلب المعماريين في العالم الاسلامي اليوم يسلكون أسهل الطرق (التشكيلية) في اكساء أبنيتهم العادية برداء أو برقع معماري تتخبط فيه الأقواس والزخارف بطريقة لا عقلانية تماما.

السؤال المهم الآخر الذي يطرح نفسه عن التراث المعماري الاسلامي هو: ما هي حدود وما كمية هذا التراث؟ بكلمات أخرى، ما هو الحجم الحالي لهذا التراث؟ وما هي أبعاد المشكلة التي نحن بصددها الآن؟

لقد ذكرت سابقا، بأن عدد الدول الاسلامية (وهي الدول التي تزيد نسبة المسلمين فيها على ٥٠٪ من مجموع السكان) هو ٦٠ دولة. وقد ذكرت أيضا أن هذا الرقم الحسابي لا يشكل أساسا صحيحا لمعرفة الخزين التراثي للعمارة الاسلامية، لأنه يترك مناطق جغرافية أخرى تزخر بالموروث المعماري الاسلامي كالأندلس والهند مثلا. ولكنني، وبسبب عدم توفر أية احصائيات موثقة عن هذا الموضوع سأحاول بطريقة علمية أن أتوصل الى أرقام تقريبية. فاذا افترضنا أن الدول الغنية بالتراث المعماري الاسلامي هي كل من (الجزيرة العربية، اليمن، العراق، سوريا، الأردن، لبنان، فلسطين، مصر، ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب، تركيا، دول آسيا الوسطى، وايران، وأفغانستان، الباكستان، الهند، الأندلس، اسبانيا)، أي ما يقرب من ٢٥ دولة تتميز بوجود أكثر وأهم المدن والآثار الاسلامية، واذا افترضنا وجود حوالي ٤٠ مدينة اسلامية تاريخية، من كبيرة الى صغيرة، في كل واحدة من هذه الدول، وهو رقم متحفظ، فان هذا يعني ما يلي:

١ – ان عدد المدن الاسلامية التاريخية الباقية الآن هو حوالي ١٠٠٠ مدينة.

أمثلة: مكة المكرمة، المدينة المنورة، القدس، بغداد، دمشق، حلب، القاهرة، فاس،اسطنبول، أصفهان، لاهور، غرناطة، قرطبة وغيرها.

٢ – ان عدد المباني التاريخية المتميزة ذات الأهمية العالمية هو حوالي ٥٠ر٠٠٠ بناية.

أمثلة : الكعبة الشريفة، المسجد النبوي، قبة الصخرة، المسجد الأقصى، المسجد

الأموي في دمشق، مسجد المتوكل في سامراء، العتبات المقدسة في العراق، بعض المساجد في القاهرة، قصر الحمراء في غرناطة، جامع قرطبة... الخ.

٣ – ان عدد المباني التاريخية المتميزة ذات الأهمية القطرية يبلغ حوالي ١٠٠ر٠٠٠ بناية، (يشمل هذا العدد المساجد والأبنية المختلفة).

٤ – ان عدد المباني التقليدية ذات الأهمية القطرية والمحلية يتراوح ما بين ٢ مليون الى ٣ مليون بناية (يشمل هذا العدد البيوت التقليدية ضمن نسيج المدن التاريخية).

وهكذا، فان هذه الأرقام قد تبدو كبيرة، لأول وهلة، ولكني أؤكد بأنها أرقام متحفظ عليها لأنها لا تشمل آلاف القرى التقليدية المتميزة بأنماطها المعمارية الفريدة، ولا تشمل طبعا آلاف الأبنية التاريخية الهامة التي هدمت خلال هذا القرن بسبب التحديث العمراني، ولا تشمل أيضا الدول الاسلامية الأخرى غير الـ (٢٥) التي ذكرت سابقا. واذا قورنت هذه الأرقام بدولة غربية واحدة – كبريطانيا – فانها ستبدو قليلة. ان عدد الأبنية المهمة معماريا أو تاريخيا في بريطانيا قد وصل حوالي نصف مليون بناية مسجلة رسميا في السجل الوثائقي الوطني للتراث المعماري، كما أن هناك أكثر من ٣٥٠٠ مدينة ومنطقة (حفاظية) محمية قانونيا.

وحسب الاحصاءات التي أجريتها ميدانيا في بعض الدول الاسلامية والمدن التاريخية: (بغداد، الموصل، القاهرة، استانبول، لاهور) فقد توصلت الى أن نسبة ما هدم أو تم استبداله كليا من النسيج الحضري التقليدي، بسبب فتح الطرق الحديثة والاهمال والتشويه وغيره، قد بلغت حوالي ٥٠٪، أو أكثر في بعض الحالات، منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، وهذا يعني، بلغة الأرقام، ان المجموع التقريبي لعدد الأبنية التقليدية المزاحة في العالم الاسلامي قد بلغ حوالي ٢ر٦ مليون بناية خلال سبعين عاما، أي بمعدل خسارة قدرها ١٠٠ بناية كل يوم.

فهذه الأرقام هي مؤشرات مذهلة ومروعة، لكنها ليست بعيدة عن الواقع، لأن ازاحة وازالة التراث المعماري الاسلامي عملية مستمرة حتى هذه اللحظة. انها عملية انتحار حضاري، بل عملية تمزيق ذاتي لهوية وخصوصية أحد أعظم حضارات الانسانية جمعاء.

اذا استمرت عملية الابادة المعمارية على هذا المنوال، ولا يوجد أي سبب حتى الآن يجعلنا نفكر عكس ذلك، فهذا يعني أنه خلال الثلاثين سنة القادمة، أي بحلول عام ٢٠٢٠ سوف يختفي أغلب النسيج التقليدي في المدن الاسلامية، وتبقى فقط الأبنية المتميزة جدا ذات الأهمية القطرية والعالمية. وبالرغم من كل هذا، فان جزءا غير قليل من هذه الأبنية هو مهدد الآن بالزوال بسبب الاهمال المباشر، وعدم الصيانة، وعدم توفر الأموال والقدرات الفنية المتخصصة والحروب، وغيرها، ذلك ان الحرب الأهلية في لبنان، والحرب العراقية – الايرانية، والحرب الأهلية في أفغانستان، وعمليات التصفية العرقية في البوسنة والهرسك وغيرها، تسببت في دمار آلاف الأبنية المعمارية المتميزة ولا شك.

وفي الحقيقة، لم تعد ابادة التراث المعماري هذه، ظاهرة فريدة مقتصرة على الدول الاسلامية. ان الدول الغربية والصين واليابان وغيرها عانت هي أيضا من هذا الدمار، سواء كان ذلك بسبب الحروب المدمرة أو الازالة الواسعة لأغراض التحديث العمراني. لكنه من الواضح، وبسبب الوعي الكبير الذي يتمتع به أغلب مواطني هذه الدول، فان هذه الخسارة قد توقفت تقريبا منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية، وشرّعت هذه الدول قوانين وضوابط صارمة جدا للحيلولة دون التلاعب بالموروث المعماري والحضري، وتساندها بذلك جمعيات ومؤسسات جماهيرية ومهنية واسعة.

ان التراث هو ذاكرة الأمة، وان فقدان هذا التراث يعني فقدان الذاكرة وبالتالي انتحار الأمة. بل ان فقدان أي جزء من هذا التراث سيشكل خللا كبيرا في السجل الحضاري للأمة. فالتراث المعماري بالذات يجسد الوجود التاريخي للأمة ويعطيها البعد الزمني، والعمق الحضاري، وهو بذلك يتميز عن باقي أنواع التراث كالشعر والأدب والفن والموسيقى وغيرها، بكونه وجودا ماديا يثبت وجود تاريخ الأمة، فهو مؤثر فعال يدخل في أعماق نفوس الناس ووجدانهم، ويصبح رمزا غاليا لا يثمن للأمة.

هل يمكننا أن نتخيل الاسلام دونما الكعبة الشريفة؟ أو دونما المسجد النبوي؟ هل يمكننا أن نتصور الحضارة الاسلامية دونما وجود لقبة الصخرة؟ ثم ما هو قدر الخسارة الحضارية اذا أزيل الجامع الأموي في دمشق، أو دمر بسبب قصف من العدو الصهيوني؟

ما هو الثمن الذي نستطيع أن نخمن به قيمة جامع السلطان حسن في القاهرة؟ وما هي قيمة جامع المتوكل في سامراء؟ أو المدرسة المستنصرية في بغداد؟ أو قصر الحمراء في غرناطة؟ أو تاج محل في الهند؟ أترى تبلغ أقيامها الـ (١٠) مليون دولار؟ أو (ألف) مليون دولار؟ أو (١٠) مليارات أو (٢٠) ملياراً؟ كم؟

من الواضح، اننا لا نستطيع أن نحدد قيمة تراثنا بأي رقم حسابي مهما كانت جسامته، ولا نستطيع أن نضع رقما حسابيا كثمن لهذه الشواخص والرموز الشامخة للاسلام. انها، بكل بساطة، لا تثمن. لأنها رموز فوق ثمن. فوق أي ثمن.

هذه التساؤلات الخطيرة، تجرنا الى الاستنتاج المباشر بأن هذا التراث المعماري الاسلامي، وهو مهدد بالزوال الآن، والذي هو فوق كل ثمن لأنه رمز للأمة، لا بد من الحفاظ عليه بكل قوة وحماس. دون ذلك، سوف نسمح تدريجيا باختفاء الوجود المادي لتاريخ الحضارة الاسلامية، فلا تبقى الا الذاكرة المعنوية للأمة كالشعر والأدب والفن وغيرها. وفضلا عن ذلك فان هذه الجوانب الهامة من التراث الاسلامي ستتأثر سلبيا بدورها باختفاء التراث المعماري، ولعلها ستزول تدريجيا مع زوال الأمة، وكم أمة زالت في التاريخ! لمثل هذا السبب؟

والواقع ان الموروث الثقافي، ومنه المعماري، لا يشكل اليوم الا نسبة ضئيلة من التراث المعماري الاسلامي الذي كان موجودا حتى بدايات هذا القرن. ومع هذا، فان ما يتبقى اليوم من مدن تاريخية وأحياء سكنية وحدائق ومبان، يمثل أحد أهم وأبرز الشواخص الحضارية في المسيرة الانسانية. فالموروث المعماري دليل مذهل على العبقرية التي وصلت اليها الحضارة الاسلامية.

ولنتساءل الآن: اذا كان الأمر بهذه الدرجة من الخطورة. فلماذا هو مهدد كل التهديد؟ وهل من المعقول أن تفرط الدول الاسلامية بتراثها؟ وأستطيع أن أضيف أن تجاربي الميدانية في العديد من الدول الاسلامية تؤكد هذا التفريط اللامسؤول! واليكم بعض التفسيرات:

أولا : ان الخطر الأكبر الذي يهدد مستقبل التراث المعماري الاسلامي يكمن في كلمتين: الجهل والكسل. هذا الجهل الساحق في كل شيء، في العلم، في التكنولوجيا، في التاريخ، في التراث، في الفلسفة وفي الحضارة/ (وأرجو أن لا يساء فهمي، أيها

السادة. فأنا لا أقصد جهل العامة من الناس. فالعامة من الناس، كانت دوما على مدى التاريخ، منهمكة في الحصول على لقمة العيش ولا يهمها أمر هذه الأمور المعنوية كثيرا. أنا أقصد ما يسمى بـ (الطبقة المثقفة)، أقصد الكتاب، أقصد الفنانين، والمعماريين والمهندسين، أقصد المسؤولين الاداريين، كما أقصد الأحزاب السياسية، والمنظمات، أقصد – وبشكل خاص – أغلب السياسيين ومتخذي القرار).

كما يتفشى الكسل لدى كل هؤلاء: الكسل في السعي والاجتهاد، الكسل في الاهتمام في الجوانب المعنوية في الحياة، فكم كاتباً أو فناناً أو سياسياً عارض هدم بناية تاريخية أو تشويه أثر؟ وما هو الدور الذي تلعبه الأحزاب السياسية أو المنظمات المهنية في الحفاظ على هذا التراث؟ ثم ما هو عدد البحوث التي يعدها أساتذة الجامعة في العالم الاسلامي كل عام؟ وكم بحثاً من هذه البحوث يهتم بهذا الموضوع الخطير؟ وما هي قيمة هذه الأرقام مقارنة بعدد البحوث التي تنشر في العالم الغربي؟ أو اليابان؟.

حينما يجهل الشخص قيمة ما بين يديه يصبح من السهل جدا أن يفرط به، بل قد يدعو به الأمر الى أن يستبدله بأبخس الأثمان، أو حتى يرميه معتقدا بأنه ليس أكثر من قمامة! كما أن أغلب متخذي القرار من السياسيين والمخططين وغيرهم من الدول الاسلامية، يجهلون، وبكل صراحة، حتى أبسط المعلومات عن التراث المعماري والآثار في بلدانهم. وان توفرت هذه المعلومات في كتب أو تقارير ودراسات فنية فهم لا يقرأونها وتظل حبيسة الرفوف في دوائرهم.

باستثناء الأسباب الخارجة عن ارادة الانسان، كالزلازل والفيضانات وغيرها، فمن المؤكد بأن السبب الرئيسي في هدم الموروث الحضاري الاسلامي يظل الانسان نفسه. وبناء على ذلك، فان القضاء على الجهل وعلى الكسل لدى الانسان يبقى المفتاح الأساسي للحد من التخلف. اذن دعونا نعلن حربا على الجهل والكسل، على الاضطهاد الفكري، على البيروقراطية وتفردها بالرأي والاجتهاد. وكل هذا يتطلب ثورة في التربية والتعليم، ثورة في الثقافة، ثورة ضد الاستبداد السياسي وتغييرا جذريا في بنى المجتمع الاسلامي المعاصر. اذ يجب أن تبدأ توعية الانسان بالاعتزاز بتراثه الثقافي في المراحل الأولى من التعليم، كما أن مستقبل الموروث الحضاري سيبقى مهددا طالما كانت أغلبية المجتمع صامتة وجاهلة.

ثانيا: ان أغلب المؤسسات والمنظمات المسؤولة عن حماية التراث المعماري والحضاري في العالم الاسلامي هي تكوينات ادارية ضعيفة لا تتناسب مع حجم المشكلة والأخطار التي ذكرتها سالفا. انها تفتقر الى الجدية في العمل، وتعوزها المنهجية العلمية في التخطيط والتنفيذ. فهي مؤسسات تشعر دوما بالاحباط لأن دورها محدود وتفتقر الى الموارد المالية والتخصصات التقنية، ولكنها تركز أيضا على الجوانب الاعلامية لخدمة الحكومات المحلية سياسيا. فما يسمى بـ (دوائر الآثار) في أغلب هذه الدول، تظل أجهزة ادارية مستهلكة ولا تستطيع، بوضعها الحالي، وضمن الوسط الاداري والسياسي الذي تعيش فيه، أن تتصدى لكل هذه الأخطار المحيقة بالتراث الاسلامي في كل مكان.

ثالثا: من الطبيعي، والمنطقي، عندما نتحدث عن التراث المعماري الاسلامي أن تتوجه أنظارنا الى المؤسسات الوقفية في الدول الاسلامية، أي وزارات الأوقاف وما الى ذلك. وكما يبدو لي، فان على هذه المؤسسات تقع المسؤولية الكبرى لحماية التراث الاسلامي. بيد أن أغلب هذه المؤسسات نراها قد تحولت الى دوائر عقارية تملك وتوظف أموالا طائلة في مشاريع استشارية بحتة، وقلما تخصص الأموال المناسبة لصيانة وترميم الأبنية (الوقفية) كالمساجد والجوامع والمدارس الدينية وغيرها من الممتلكات الوقفية التاريخية. واذا قررت هذه المؤسسات أن تخصص نسبة جيدة من أموالها لصيانة هذه الأبنية فإنها بذلك ستلعب دورا فاعلا جدا في الحفاظ على الموروث المعماري الاسلامي. لكن مثل هذا القرار لا يأتي طبعا دون قرار سياسي، لأن مؤسسة الأوقاف، بعد أن كانت تتمتع باستقلالية واضحة، أصبحت الآن خاضعة للقرار الحكومي، وباتت دوائر بيروقراطية ليس لها حضور يذكر في الساحة الثقافية، بل هي مسخرة كليا تقريبا للأمور الاستثمارية ولتوزيع الرواتب فقط على خطباء الجوامع وغيرهم.

رابعا: ان صيانة وترميم الآثار والمباني التاريخية والحفاظ على المدن الاسلامية التقليدية، هي، بالضرورة، عملية معقدة تتطلب جهودا مكثفة على مستويات تخطيطية ومعمارية وآثارية وفنية متخصصة. فالمبدأ الأساسي في كل عملية ترميم أو صيانة، هو الحفاظ على القدر الأكبر من أصالة المبنى التاريخي، وعدم السماح بالتدخل والتغيير

الا لجدوى متدنية. وبعكس ذلك، فان ما يسمى بـ (الصيانة أو الاحياء) تتحول الى عملية (اعادة بناء) وتجديد، وبالتالي، الى خسارة واضحة في (تاريخية) المبنى. يا ترى أهناك أكثر من هذه الخسارة؟

وهنا، مرة أخرى يؤسفني القول، بأن الآف الممتلكات الثقافية المعمارية الموجودة حاليا في العالم الاسلامي قد فقدت هويتها التاريخية بسبب تعرضها لأعمال (الصيانة) المزعومة على أيدي أشخاص غير متخصصين في هذا المجال العلمي الدقيق. اذن، نحن أمام خطر كبير أخر، وما أكثر الأخطار التي تحدثت عنها هذا اليوم!! فبالاضافة الى هدم التراث مباشرة، تجري عمليات تشويه وتغيير لهذا التراث. انها عملية تزييف وخداع مرفوضة اطلاقا مهما كانت الاعذار والحجج لتذود عنها. لا مجال للاجتهاد والتجارب في التراث، فالخسارة هي خسارة والى الأبد، والتشويه هو تشويه الى الأبد. فلا مجال هنا للأخطاء لأن الثمن يظل فاحشا باهظا. التراث المعماري الأصيل هو أحد الوثائق التاريخية في سجل الأمة، فلا يجوز العبث به واجراء التجارب الصيانية المستعجلة عليه وكأنه فأر في مختبر!

ان عدد المتخصصين والخبراء في مجال الحفاظ على التراث المعماري وترميم الآثار في العالم الاسلامي كله لا يتجاوز المئات. اذن نحن نتكلم، عن نسبة بمعدل خبير واحد لكل مليون شخص تقريبا. في حين أن النسبة المثالية – ان صح هذا التعبير – يجب أن تكون، على الأقل، بحدود خبير واحد لكل ٢٥ر٠٠٠ شخص من السكان، أي بزيادة قدرها أربعون مرة على الواقع الحالي. ان مثل هذه الزيادة تتطلب جهودا جبارة من الدولة ورغبة حقيقية لتوفير مثل هذا العدد من المتخصصين، بيد أننا نرى أن أقسام الآثار في الجامعات الاسلامية تظل من أضعفها وأقلها استقطابا للطلبة لأسباب اجتماعية واقتصادية معروفة.

خامسا: وكما أسلفت سابقا، فان عملية الحفاظ على المدن والمباني التاريخية هي عملية معقدة ومتعبة. فالدوائر والجهات الرسمية وغير الرسمية المعنية بالحفاظ على هذا التراث ستبقى بالتالي متعددة. هناك دوائر الآثار والتراث، والسياحة، والتخطيط، والحكم المحلي، والبلديات، و الأوقاف، والجامعات، ومراكز البحوث والجمعيات وغيرها. وهذا يعني أن تعدد الجهات المسؤولة عن الحفاظ على التراث يرتبط بوجود جهاز

مركزي مسؤول عن التنسيق فيما بين كل هذه الدوائر، كالمجلس الأعلى لحماية التراث وغيره. كما أن عدم وجود أية سلطة أو جهاز مركزي يرسم خطة قومية لحماية التراث في أغلب دول العالم الاسلامي، يعني ضياع وازدواجية الجهود التي تصب في هذا المجال، كما يعني عدم وجود جهة رقابية تسيطر على هذا التراث لكي تضمن له مستقبلا آمنا محفوظا للأجيال القادمة.

اذن التراث المعماري وغيره من الممتلكات الثقافية يتسابق مع الزمن، ويخسر الكثير من جراء هذا السباق. ولعل احد أهم الخطوات اللازمة للحفاظ على هذا التراث، هو توثيقه وتسجيله للأجيال الحالية والقادمة، ثم الاحتفاظ به بطرق علمية رصينة.

وختاما، أيها الحضور، فأنا أعتذر عن رسم هذه الصورة القاتمة ازاء مستقبل التراث المعماري الاسلامي، الا أني توخيت الصراحة - كعادتي دائما - ولم أقصد سوى تحريك المشاعر والفات أنظاركم لخطورة الموضوع. سأعرض عليكم الآن صورا وأمثلة من بعض الدول الاسلامية لأعزز ما قلته لكم عن الموضوع. وشكرا.

شاكر حسن آل سعيد : كنت أود التعقيب على هذه المحاضرة القيمة، لا سيما ونحن بصدد الحديث عن العلاقة بين الفنون وأهمية المحيط الفني اذا صح التعبير، لكن ولكي ادع مجالا لمناقشة المحاضرة أكتفي بسؤال واحد أو تعقيب واحد، أو كما يصح القول:- هو أن نضع أصبعنا على الزر الحساس لتفجير القضية، كما ينبغي من جانب من الجوانب، وأقصد بذلك أن الكثير من الجوامع الاسلامية التي تبنى على سبيل المثال، يكلف معماريون بعيدون عن الاسلام ببنائها... كيف يستطيع انسان لا يصلي مثلا، أن يبني مسجداً ما؟ وحتى المعماريون المسلمون، كيف يصبح بامكان أحدهم أن يبني مسجداً اذا هو لم يقتنع بأهمية التعبير عن الفكر الاسلامي من خلال المناسك؟ على سبيل المثال: الأستاذ (قحطان المدفعي) معماري عراقي معروف جدا، وقد بنى جامعا مشهورا هو (جامع بنيه) في بغداد، وجامع بنيه هذا يحتوي على الكثير من المعالم المعبرة عن الفكر الاسلامي الصحيح، ولكن باعتقادي أن ثمة قيما لم يلتفت اليها هذا الفنان القدير من خلال استيحائه للمعالم المعاصرة في الفكر المعاصر والتي كانت تغنيه ولم تكن تلك القيم سوى ترجمة لروحية الاسلام من خلال الشكل العام للبناء. فالمنارة مثلا تبدو وكأنها معمولة بأسلوب البارون، وقد أكون مخطئا في هذا الرأي، أنا أؤيد الدكتور فيما ذهب اليه في الفصل بين الثقافة وبين التراث وأهمية التراث عموما.

الحديث في هذا المجال يطول، لكننا الآن ما بين حلين، اما أن نلتزم بالتراث المعماري الاسلامي التقليدي، أو أن نطرحه كموقف يمارسه الفنان المعماري الحديث. على شرط أن يكون هذا الفنان قد تشبع بمعنى الموقف الحضاري الجديد للحضارة الاسلامية نفسها من خلال الحضارات العالمية. لا بد لنا أن نستزيد من التوعية بالتراث، أو كيف نوفق بين الحضارة العالمية وبين ثقافتنا الاسلامية أو العربية الاسلامية اذا صح التعبير. هذه (اشكالية) لا نزال ندور فيها، ولا بد للدولة، أن تساهم مساهمة فعالة في صيانة الآثار الفنية، ولا بد لنا كجمهور أن نستوعب أهمية التراث الفني عموما ولا سيما التراث المعماري لكي نعيد الأمور الى نصابها. أترك الآن الفرصة للجمهور الكريم لمناقشة المحاضرة.

النقاش [بعد مشاهدة السلايدات المتنوعة والإستماع لشروح المحاضر]

محمد رفيق اللحام... أعتز بشهادة الدكتور التي أبداها حول ترميم (قصير عمره) و(قصر الحرانة)، ونأمل أن تكون كل أعمالنا على هذا المستوى، وأريد أن أطمئن الجميع بالنسبة لقصر المشتى بأن هناك محاولات من قبل الدولة في الأردن، لاستعادة ما أهداه العثمانيون الى الحكومة البريطانية.

لا بد من الاشارة الى كثير من الأمور، وأمر جيد تعريفكم للحضارة الاسلامية في أول المحاضرة. كان التعريف بالأرقام أمرا جيدا، فالاسلام أتى بعمارة جديدة، ولكن كثيراً من الأمثلة تدل على أن للعمارة الاسلامية طرزاً موجودة قبل الاسلام وبعد الاسلام، فالمدن الاسلامية التي جاءت بعد الاسلام هي قليلة جدا، منها مدينة بغداد الدائرية ومدينة سامراء التي تحدثت عنها، ثم انتفت بعد انشائها بقليل، وفعلا فان المدن الاسلامية التي نراها الآن هي مدن كانت قبل الاسلام ثم تطورت ما بعد الاسلام، فكيف نعلل ذلك؟

المسألة الثانية هي أن العمارة الاسلامية يجب أن لا يتعدى تعريفها بكونها تعبيراً عن أيديولوجية أدت الى العمارة الاسلامية الراهنة، بدليل أننا في اقليم واحد يمكن أن نجد عمارات مختلفة جدا.

فلو أن الدين الاسلامي أو الحضارة الاسلامية هي التي أنتجت العمارة الاسلامية حقا فلماذا نجد هذا التباين الكبير بالعمارة بين منطقة وأخرى؟ برأيي أن

تعريف العمارة الاسلامية كان من الممكن أن يتم بأن نقول أن العمارة الاسلامية نتجت عن تطور الجزء الى الكل.

العمارة الاسلامية اليوم تمثل لنا أيديولوجية عشوائية، أي أن المدينة الاسلامية تطورت مع الوقت بنظم عشوائية جدا ولم تكن لتتطور وفق نظم مثبتة، فلو نظرنا الى التراث الراهن لاكتشفنا أن مدن حلب ودمشق والقاهرة كانت قد أنشئت على مدن قديمة ولم تراعي أي شيء من القديم الذي بنيت عليه. فمدينتا حلب ودمشق هما مدن رومانية تحولت الى الاسلامية حيث الممرات الواسعة تحولت الى أزقة، وباختصار، فالأيدولوجية التي أنشــأت العمارة الاسلامية لم تراعي التــراث ، بمعناه الجمالي كما يجب.

د. احسان فتحي : هل أفهم من هذا أنك تعتبر أن الاسلام يقف ضد الحفاظ على التراث في جوهره؟

السائل : السؤال واضح، العمارة الاسلامية التي نريد أن نحافظ عليها أنشئت بأيديولوجية لم يكن فيها شيء من (المحافظة على التراث)، بل التجديد والاستمرار بالحياة والتجاوب مع الواقع، بينما الذي أفهمه من المحاضرة أنك تدعو الى المحافظة على التراث، وان العمارة الاسلامية ابتدأت ثم انتهت في الحرب العالمية الثانية وبعدها أصبحت عمارة غربية، الا ترى أن هناك تناقضاً بين موضوع المحاضرة وبين العمارة الاسلامية التي تريد أن تحافظ عليها.

د. احسان فتحي : أنا لم أستعمل كلمة أيديولوجيا اطلاقا، وحاولت الابتعاد عنها. أنا وبكل بساطة ذكرت المشكلة كما هي، أو ما هو حجم المشكلة بأرقام مؤثرة. وقلت ان من الضروري المحافظة على هذا التراث لأنه جزء من سجل وتراث هذه الأمة، فاذا كنت تعتقد ان في هذا أيديولوجية، فالأمر متروك لك، أما عن التباين الموجود في العمارة الاسلامية، فهو تنوع ضمن وحدة عامة، ولم يمنع الاسلام أبدا التنوعات في الأنماط المعمارية، وفي استخدام المواد وغيرها، لأن البيئة التي انتشر في الاسلام هي بيئة كبيرة جدا ومترامية الأطراف، ولم يكن هناك في الاسلام قسر أو اجبار على اتباع أسلوب معماري معين. كانت الحرية مطلقة، ولكن تأثير الدين كان فعالا، وتأثيره كحضارة كان فعالا، ولذلك نرى مثل هذه الوحدة التي توحد آثار الأندلس بآثار

الباكستان والهند، كما نرى هناك أشياء مشتركة. لا يمكننا انكار ذلك، لكننا نرى اختلافات في المواد، في طريقة التعامل مع البيئة و.. الخ وهذا شيء طبيعي جدا، أما عن العشوائية فأنا لا أؤيدك في ملاحظتك عنها. ان ما يبدو عشوائيا قد ينطوي على نظام داخلي لا ندركه، ففي منظور (بيكاسو)، اذا كنت ملما بالفيزياء، فأي شيء يبدو فوضويا. نعم هناك نظام ما يبدو لنا وكأنه فوضى، وان ما نسميه بالعشوائية في المدن الاسلامية العربية التقليدية ليس هو كذلك، وانما حكمت فيه أحكام الأعراف والتقاليد والأحاديث النبوية والشرائع وغيرها، وهناك أمثلة كثيرة لرفد هذا الرأي.

شاكر حسن آل سعيد (تعليق) : يضطلع الفنان المعماري المسلم بفلسفة بناء جديدة كجواب للنداء الالهي، والنداء الالهي في الواقع يجمع العلاقة، ما بين الحياة الدنيا والآخرة، كما هو في الأديان السماوية الأخرى. كيف تترجم هذه العلاقة من خلال الفن المعماري؟ هذا ما حدث في الفكر الاسلامي. أن نرى الكعبة كبناء مغلق ووسيط مفتوح غير مسقف معا، فذلك لأن المنطقة التي تتاخم حجر اسماعيل هي أيضا جزء من الكعبة، انها في الواقع علاقة مرتبطة بجذور البيئة نفسها، أي الحياة في الصحراء، غير المسقفة بأي سقف، أو الفضاء الصحراوي، الواحة حيث البيوت المسقفة، فالمساجد الاسلامية اذن نشأت على هذا الأساس. استلهم البناء غير المسقف، فيما قبل الاسلام، مثلما استلهمت الأبنية المسقفة على شكل الكعبة، وهكذا ظهرت، الجوامع الأولى مبنية على هذا الطراز. ولنأخذ على سبيل المثال جامع سامراء، أو لنأخذ جامع الكوفة، فالجوامع الاسلامية الأولى كانت تجمع ما بين أجزاء مسقفة وأجزاء مكشوفة، وحتى الآن نجد أن الصلاة في مناسك الحج تتم في العراء على العموم، هذه الأفكار هي التي استمرت في الفكر الاسلامي كما أعتقد ولو أنها ظهرت قبل الاسلام بشكل عشوائي.

محمد أبو زريق: أود أن أشير الى أن العمارة الاسلامية اتخذت ثلاثة توجهات منذ بدايتها. التوجه الأول وهو المنظور الروحي، والذي تحدثتم عنه، وهو علاقة الانسان بربه، ولهذا أثره على نوعية المبنى وكيفية البناء والفضاء.. الخ، ثم هناك المنظور البيئي،والذي هو ما يمثل التلاؤم مع المناخ، مع الجو، ولهذا المنظور أثر في البناء الاسلامي نفسه. أما المنظور الأخير فهو المنظور الزماني. بمعنى أن العمارة الاسلامية تطورت خلال العصور، فمثلا كان مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم عبارة عن فناء

ومصلى، وفيما بعد تطورت هذه العمارة وصار هناك مآذن وقباب و.. الخ، تطورت طبعا خلال العصور الاسلامية المختلفة، أما الآن فهناك في المنظور الجديد [اذ نحن نعيش حياة عصرية مختلفة تماما عن ظروفنا قبل ألف سنة أو ألف وأربعمئة سنة] ما يمثل ظهور التكنولوجيا الحديثة.. تكنولوجيا جديدة، أدخلت مفاهيم كان يجب على المعماري المسلم أن يأخذ بها. أما هل لهذه المفاهيم الجديدة من جذور؟ نعم، ولكننا لا نعتقد أن العمارات التي نراها والتي فيها أقواس و..الخ تظل نوعا من التوفيق بين القديم والحديث.

د. احسان فتحي: أود أن أشير الى اخواني السادة الحضور بضرورة الالتزام بعنوان المحاضرة، وعنوانها هو «التراث المعماري وكيفية المحافظة عليه من وجهة نظر نقدية وتحليلية» هذا ما حاولت أن التزم به في محاضرتي، وأنا معتاد على الالتزام. ان الآراء التي أستمع اليها ليست ذات علاقة بموضوع المحاضرة. لذا أرجو اما أن يناقشوني حول محاضرتي أو أن لا يناقشوني أساسا... لم يكن همي في هذه المحاضرة هو تعريف العمارة بشكل اكاديمي، انما اضطررت الى الدخول في تفاصيل تخص التراث المعماري.

كل بناية تاريخية، مهما كان عمرها، سواء كان مئة سنة أو ألف سنة فان لها خطة حفظ خاصة بها. وكل حالة هي فريدة، وأغلب الأبنية التاريخية بنفسها مرت بقصة، وتطورت عبر الزمن. مثلا جامع الأزهر له قصة طويلة. قد يتغير مع الزمن،وأغلب هذه الأبنية تغيرّت مع الزمن. ولكن الذي أقوله هو أن الأبنية التاريخية التي وصلتنا حتى هذه اللحظة لا بد من أن نحافظ عليها كما هي، ولا ندع لمزاجنا، أو اجتهادنا، لأسباب سياسية أو اعلامية، قد تكون رخيصة في بعض الأحيان، مجالاً لتشويه هذا التراث، هذا كل ما قلته.

شاكر حسن آل سعيد: أود أن أضيف أن الحفاظ على التراث، في البناء المعماري يتم من خلال البدء بالتراث المعماري، أي أن يظهر المعماري التفهم لطبيعة الثقافة الاسلامية، سواء في بناء الجامع أو البيوت، فحينما يبني هذه الدار أو هذا المسجد، بضوء فهم عميق لمعنى الثقافة، فحينئذ يتحقق الحفاظ على هذا التراث من خلال العمل الفني نفسه.

د. جورج صايغ : أرى أن أهمية المحافظة على التراث المعماري في أي بلد كان وغيرها يتم أيضا، من خلال الجذب السياحي. فكثير من المدن في ألمانيا رممت بعد الحرب على الطراز القديم لغايات سياحية وليس فقط لغايات حضارية. فأرجو أن ينتقل مثل هذا المفهوم الى العالم العربي والعالم الاسلامي. فلا أعتقد مثلا أن اسبانيا اهتمت بقصر الحمراء، أو بمسجد قرطبة لأسباب حضارية اسلامية، بل أعتقد أنها رممت هذه القصور والمساجد لتحقيق الجذب السياحي، وقد اعترف الدكتور احسان أن هناك خمسين ألف سائح يزورون اسبانيا. وكان الذي استفاد من هذا الأمر من الدول العربية، كما أعلم، هو المغرب حيث رممت ما يسمى بالمدن الملكية، ومن جملتها (فاس ومكناس) لأسباب سياحية، فلماذا لا نكون علميين ونطرح هذا الأمر على الشاشة وعلى الحكام وعلى علماء الاقتصاد عندنا، اذن فسنرحم اثارنا؟ لأنها ستكون مورد رزق للناس ممن يسكنون حولها.

نقطة أخرى ذكرها المحاضر في صميم محاضرته، فقد نوه في حديثه إلى ترميم قصر عميره والحرانة، ولكنه عند ذكر (المشتى) قال انه يفضل أن يظل كما هو. وقد يجعله ذلك عرضة للدمار الكامل فيما بعد. ان ترميم هذه القصور، هذا حتى وان لم يكن جيدا سيكون مدعاة للمحافظة عليها. فمن الممكن ان قصير عمره اذا لم يرمم وخصوصا أن فيه من الرسومات الجدارية الشيء الكثير، فان ذلك مدعاة الى اندثاره فيما بعد، أنا أدعو الى ترميم الآثار ولكن بحذر قدر الامكان.

د. احسان فتحي : أؤيد بشكل عام ما ذهبت اليه، في الحديث عن أهمية السياحة، ولكني لا أعتقد أن الهدف الأساسي في الفن المعماري يجب أن يكون للسياحة فحسب. ان السياحة هي تحصيل حاصل في سياق الاهتمام بالآثار، والخطورة كل الخطورة في أن تصبح هدفا للعناية بالآثار. وان المدن بسبب السياحة قد تتعرض لتجاوزات كثيرة، لأن السياحة بحد ذاتها قد تساهم في تدمير التراث المعماري والمدن التاريخية. وفعلا فإن عدد السياح بملايينهم، وهم الذين يزورون قصرالحمراء والبارثنون ومثال هذه المدن التاريخية، يسببون بشكل مباشر، تخريبا ماديا في تنقلهم ومشيهم على الأرضيات التاريخية، ولمسهم للجدران، بحيث اضطرت الكثير من السلطات المسؤولة عن هذه الأماكن التاريخية ان تمنع دخول السواح إلى هذه المباني.

فمثلا في قصر الحمراء (لا يسمح للسائح بالصعود الى الطابق العلوي، ولا يسمح له باستنساخ الزخارف و..الخ). ان هذه الملايين من السياح هي ملايين مدمرة، السياحة جانب مهم في تشجيع الاقتصاد الوطني وتشجيع الحفاظ على التراث، ولكنها بنفس الوقت لا تشكل الهدف الأساسي في حماية الآثار. واضرب لك مثلا، فهناك دول كثيرة ليس فيها سياحة مهمة، ولكنها تحافظ على التراث، مثلا العراق، العراق ليس بلدا سياحيا وكذلك سوريا فهي الأخرى ليست بلدا سياحيا، أي أنهما لا تستقطبان هذه الأرقام المذهلة من المرتادين.. فهل هذا يعني أن نتوقف عن الحفاظ على التراث؟ كلا، ان الحفاظ على التراث كما ذكرت هو واجب وطني قبل كل شيء، وليس المهم هو اسعاد السواح الأجانب. ذلك انهم اذا جاءوا وفرحوا بآثارنا، فأهلا وسهلا، والا فان من الواجب صيانة الآثار ولو بدونهم. ما اشار اليه الأستاذ السائل، وهو ما يتعلق بـ (قصر المشتى)، أقول أن هناك مستويات متعددة للتدخل في البناء التاريخي، هناك ما يسمى بالترميم، وهناك ما يسمى بالصيانة..الخ والذي قصدته في قصر المشتى هو.. أني شخصيا أميل الى الأبنية التاريخية التي يمكن دونما صيانة أن تبقى كما هي. نحن نستطيع أن نشيد هرما أو كاثدرائية (سان بولص) جديدة وجامع أزهر جديداً. واذا كانت الارادة السياسية والمواد والعمالة اليدوية متوفرة نستطيع أن نشيد أي مبنى في العالم مرة ثانية، ولكن ما الهدف حقا من هذا التشييد؟ الهدف هو حماية الأثر بقيمته التسجيلية الوثائقية. والفلسفة الأساسية هنا تظل في التدخل الأدنى في الأثر، واذا تطلب الأمر حماية ما هنا وهناك عند ترميم يسير، بحيث لا يتأثر الجو التاريخي للمبنى، فهذا أمر ضروري جدا ويجب أن ننجزه.

الفـــن المصـــري
قديمـاً و حديثـاً

د. ابراهيم النجـار

تقـديم

الدكتـور ابراهيم النجـار ابو الرب من مـواليـد القـدس العـام ١٩٤٩ . تحـصـيله العلمي والفني بكالوريوس فنون جميلة ، القاهرة العام ١٩٧٦ . ماجستير فنون جميلة/ القاهرة العام ١٩٨٢ . حائز على درجة الدكتوراة فلسفة في الفنون الجميلة / القاهرة سنة ١٩٨٧. أنجز سبعة معارض في القاهرة وعمان وشارك في العديد من المعارض الجماعية في القاهرة وعمان ، وهو عضو مؤسس لجماعة الفنانين الشباب ومشارك في جميع معارضـهم ونشاطاتهم . له عدة بحوث ومقالات فنية في الصـحف والمجلات الأردنية . يعد الآن كتابا عن الفن الأردني المعاصر للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في تونس . يمارس التدريس الجامعي ، والتدريس الجامعي للفن ، منذ ١٩٧٩ كأستاذ في معهد الفنون الجميلة في الأردن . ومنذ عام ١٩٨٠ الى عام ١٩٨٥ يحاضر في الجامعة الأردنية : كلية التربية . ومنذ عام ١٩٨٦ مارس التدريس :- لمادة التربية الأساسية / قسم التربية الفنية / الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب ، في الكويت. وحاليا هو أستاذ مساعد لتدريس الفنون الجميلة في جامعة البنات الأردنية ، ويمارس اختصاصه أيضاً في الفنون الجميلة . يتسم أسلوبه (بالسريالية التعبيرية الرمزية) ، يؤكد المواضيع الملحمية، ضمن العلاقة الدرامية ما بين الأبيض والأسود والأحمر والأزرق.

د. ابراهيم النجار :

لو أردنا أن نتحدث عن الفن المصري القديم فسنستحضر موضوعا غريبا يظل ملازمنا (الشكل المثلث) ، ويكاد أن يمثل ويرمز لكل المراحل الحضارية التي تعاقبت في مصر من المرحلة الفرعونية فالاغريقية فالقبطية فالعربية فالقجانية حتى المرحلة المصرية المعاصرة . انه رمز يكاد يمثل الفن المصري كأنه شكل اهراماته..

ولعل من المهم أن نشير هنا إلى ان الحديث عن الفن المصري القديم ، وهو في حالة تطوره في الحياة المعاصرة ، يبدو وكأنه مسكون أو مرهون لبعض الشخصيات

ومنهم الفنان (عبد البديع عبد الحي) ، بل ربما كان هو الوحيد منهم . فهو يرتاد المعارض الفنية بلباسه التقليدي : الجلابية وبشوارب كثة وعلبة السجائر الهندية بلفافاتها الصغيرة والعصا المعقوفة وبشعره المتموّج ، كل ذلك يمثل استقلاليته ككائن مصري قديم ومعاصر معا. وقد منحته الدولة مرسما يتفرغ فيه للعمل . هذا مع العلم أن إبنه هو أيضا أستاذ للفن في كلية الفنون بالقاهرة .. ان عبد البديع عبد الحي هو اذن آخر النحاتين الفراعنة الذي يمتاز بشكله المثلث بالذات . على أن للفن المصري عمقه الحضاري ٠ ومن هنا يحق أن نتساءل :- ما الذي يقصد بالفن المصري القديم ؟ وبماذا يمتاز ؟ فلو تتبعنا ما حدث من تطور في البيئة في العالم منذ تغير الظروف المناخية قبل عشرات آلاف السنين وتحول الحياة والمناخ في المناطق التي كانت أرضا زراعية مزدهرة مليئة بالغابات والمحاصيل إلى حياة صحراوية ، لوجدنا أن ظهور وادي النيل بمظهره كبيئة سوف يصبح موئلا لحضارة ما برحت تجتذب اليها الهجرات .. كان ظهورا فعالا في التاريخ . ولعلنا نستطيع أن نفلسف ذلك على الشكل التالي :-

هناك محوران : الأول أفقي يمثل المكان ، والثاني عمودي ويمثل الزمان ٠ وهما ما كانا يلعبان دورهما في الفكر المصري عبر التاريخ.

ان المحور المكاني هو الذي كان يمثل اجتذاب الحشود البشرية في هذا الوادي الخصب بتربته والغني بموارده المائية ، من ساميين وحاميين ٠٠ من الصومال وأرتيريا ، ومن شمال الجزيرة العربية على السواء . أما المحور الزماني فكان هو الذي يمثله انتظام مواعيد فيضان نهر النيل (الشريان المائي العقيد) . وهكذا كان لهذين المحورين دورهما الفعال في انتظام الحياة الإجتماعية ، فالثقافية في مصر.

لقد امتلكت الحضارة المصرية كل دواعي خلودها . فلولا اجتياحها من قبل حضارات أخرى مجاورة كالحضارة الإغريقية والرومانية ثم الإسلام ، اذن لظلت على حالها (من حيث وضوح شخصيتها وثوابتها) حتى اليوم . ولا غرو ، فالاهرامات والآثار ما زالتا ناطقتين بعظمتها ، ولا يزال أكثر من ستة ملايين من البشر يحافظون على دياناتها القديمة.

على أننا نستطيع أيضا أن نستنتج كذلك أن من القوى المؤثرة في ظهور هذا الصرح الحضاري العتيد هو ما سنسميه بالقوة الظالمة ، وبالجهة التي يقع عليها ذلك الظلم ، أي الطبقة المظلومة.

فالقوة الظالمة والجهة المظلومة هما المحوران اللذان يمثلان الحوار المستمر للحضارة المصرية ، هما صفحتاها الأزليتان . فمن جهة كان الفرعون يمثل الملك والإله معا . انه الحاكم المطلق في الدنيا والآخرة. ومن جهة أخرى كان مئات الآلاف من الناس يعملون باستمرار من أجل تهيئة قبر الملك . وهو ليس بالمثوى الأخير ، لأنه سيكون الملجأ الذي يخلد له جسده بعد الموت دون أن يتفسخ ، فالتفسخ يعني الموت (وهو لن يموت) ، ومن هنا جاء معنى التحنيط لديهم . ان تلك الجهود المبذولة لم تكن مجرد سخرة . أنا لا أقول ذلك . فلا بد أنهم كانوا يستمتعون بالعمل أيضا ، ولكن تصوروا مدى الظلم : عشرة آلاف لقطع الاحجار . عشرة آلاف أخرى لفتح الطريق ، وعشرون أو ثلاثون ألفا للبناء وربما عشرون ألفا آخرون لرفع الرماد ..تصوروا اذن تلك الأعداد الهائلة ، ألا يحق أن نعتبرها من (مضطهدي) الأهرامات ؟، ثم يجيء الإسلام فيكشف لنا مدى جبروت الفراعنة تماما كتجبر الشركات الدولية المعاصرة التي يعمل فيها الكثيرون بنظام يشابه ما عمل به المصريون القدماء تحت وطأة حكامهم ، مع فارق بسيط ، وهو أن المسخرين اليوم يعملون من أجل رزقهم ، أما أولئك فارضاء لفرعون.

على أننا لو أردنا أن ننصف المصريين القدماء فلا بد أن نذكر لهم اهتمامهم بالتوافق بين الدين والفن .. ولولا ذلك لما ظلت فنونهم بكل صدقها ومتانتها باقية حتى اليوم . ذلك أن (وحدة الفن بالدين) بقيت انعكاسا لعقائدهم . فما دامت عقيدتهم في حينها ، على الرغم من ظلامها تتطلب هيمنة طبقة الكهنة ، فقد جاءت فنونهم مهيمنة في كيانها . (ان صفة الثبات) في النحت أو التصوير كانت معبرة عن مدى (ثبات) العقيدة القديمة في نفوسهم . يشهد على ذلك بناء الأهرامات ووجود المنحوتات والمحنطات والرسوم بداخلها ، بل لقد أدى الأمر بهم ، وهم يجهدون لأحكام فنونهم والذي هو جزء من عقيدتهم أن يحققوا ما يسمى اليوم (بلعنة الفراعنة) أي ما سيصيب الذين يعبثون بآثارهم من المصائب والكوارث ، وهو ما يحدثنا به كل الأحداث التي تعرض لها المنقبون واللصوص ، من موت أو عاهات الخ.. أليست إذن (لعنة الفراعنة) جزءاً من حضارتهم العتيدة ؟؟؟ اليابانيون تعرضوا للعنة حينما حاولوا أن يتوصلوا الى سر التحنيط ، والأوروبيون كذلك ، (فمن يدخل حرم الاله لا بد له أن يصاب إما بالسرطان أو الجنون ، وكانت حادثة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون قد

كلفت الأوروبيين (١٤) عالماً ماتوا جميعهم في عام واحد .. ترى ما سبب ذلك ؟ أهي اشعاعات كونية ؟ أم هي فعلا مواد كيماوية ؟ إن السر لا يزال مجهولا حتى اليوم ؟؟ تلك هي عظمة الفن المصري ، ويخيل الي أنها ظلت تكمن في (سعة العيون) ، تلك التي أسبغها المصريون على (الإنسان) ، موضوعهم في الفن والحياة .. كنافذة تطل على المطلق ... لقد كانت العيون بالفعل هي العضو المؤثر في كل الفكر الشرق أوسطي ، وبين الأنهار العظمى ، وفي مقدمتها وادي النيل .

عرض سلايدات

كلمات من تعليق الدكتور ابراهيم النجار

* استعمل الفن المصري القديم في النحت والخشب والبرونز والحجر كما لجأ الى النحت الملوّن.
* تمثال الكاتب المصري ، وهو نحت ملون ، يعود تاريخياً الى عهد الدولة القديمة.
* الكتابات كانت ترافق النحت في كثير من المراحل.
* كل شيء كان متوفراً لديهم ، الحيوانات ، البشر ، الطيور ، كمواضيع للتعبير عن الالهة ، كما معابد الكرنك ، ويقال أنها أكبر معابد في التاريخ كله ، ويقال أيضا أن في « الأقصر » نصف آثار العالم القديمة.
* هذا نوع من الأعمدة يكون التمثال فيه جزء من العمود ، وهو من مزايا الفن المصري القديم.
* الاكتظاظ ، الكثرة ، نجدهما أيضا عند بعض الفنانين المصريين الحديث.
* تابوت « توت عنخ آمون » :- ذهب ملون ومطعم.
* كرسي توت عنخ آمون :- البعض يظن أن الرسوم ظلّت مقصورة على المقابر ، لكنها وُجدتْ أيضا على الأثاث وعلى ورق البردي وعلى النقش البارز الملون وعلى المعادن .. الخ.

الفن المصري حديثاً :

في بداية الاحتلال الإنكليزي بدأ نوع من الفن الارستقراطي والفن الخاص

بالعائلات الغنية أو العائلات الأجنبية يظهر في مصر ، ومع بداية (١٩٠٨) كان بعض الفنانين من مدرسة الفنون الجميلة العليا التي ضمّت مجموعة من الطلاب المبتدئين يؤكد هذا المنحى، وعندما تخرج هؤلاء وجدوا أنهم يرسمون للشعب لا للأجانب ، واستمروا بالعمل ثم سافروا للدراسة في أوروبا . ومن هذا الجيل (محمود مختار) و(راغب عياد) و(محمد ناجي) وآخرون.

بالنسبة للجيل الثاني مثل (حامد ندي) و (عبد العزيز درويش) و (البناني) و (حامد عبد الله) ، فقد كان لي شرف أن يكون بعضهم من أساتذتي ، وبصراحة فان أحدنا لا يعرف قيمة الشيء الا عندما يفقده . وأن أنس ، فلا أنسى (حامد ندي) فقد كان يفيدنا بملاحظاته القيمة ونحن نناقشه ونلحق به الى مرسمه ، انه فنان كبير حقاً.

السؤال الآن هو : ما مدى علاقة الفن المصري القديم بالفن المصري الحديث والمعاصر ، وأنا اسميه الفن العربي المعاصر في مصر ؟؟

قبل أن أتحدث عن هذه العلاقة أود أن أحدثكم عن مسألة مهمة ، فقد كان في كلية الفنون في القاهرة ما يسمى بالرسم الحر ، وهو للذين لا تتاحُ لهم الدراسة أو للهواة ، وقد نجح هذا المرسم الحر نجاحا باهرا وتخرج منه فنانون كبار ، كما فتح له فرع ، يُعنى بالقراءة ورؤية مصر القديمة ، في الأقصر ، سُمّيَ مرسم القصر ، وكان الفنان الجيد يبعث لمدة شهر أو شهرين أو سنة ، كمتفرغ فني في الأقصر ، وهذه المبادرة أثرت على فنانين كثيرين.

بالنسبة لشكل الحركة الفنية في مصر ، لا نستطيع القول أن الفن المصري القديم طغى بشكل مطلق على الفن المصري الحديث ، فهذا الأخير تأثر أيضا بالفن الأوروبي المعاصر ، سواء بالنسبة للذين أسسوا كلية الفنون في مصر أو الذين سافروا للدراسة خارج مصر.

كذلك تأثر الفن المصري الحديث بالفن الإسلامي وبالفن الشعبي ، على أننا لا نستطيع أن نحدد فنانا بالضبط ظل محاكياً للفن المصري القديم ، للفنان تجربته ، والكثيرون في مراحل معينة من حياتهم الفنية استقرأوا الفن المصري القديم ، واستلهموه ، لظروف معيشية أو ظروف دراسية أو لميول أخرى أو لمزاج ما.

للتأثر بالفن المصري القديم نمطان ، نمط الشكل ونمط الحس . بالنسبة للشكل فهو يبدو جلياً في التأثر بالعمارة المصرية القديمة ، وبالخط المصري القديم (الهيروغليفي) أو بالنحت المصري القديم ، أو التصوير القديم . أما الناحية الحسية ، وأقصد بها التواصل أو استلهام الموروث الروحيّ لدى الشعب المصري ، فقد عاش الفنان الروح المصرية القديمة كما يبدو من فنه الحديث في المضمون التعبيري على الأقل.

ومن الذين تأثروا بالشكل في الفن المصري القديم : (محمود مختار) و (محمود سعيد) ، فمحمود مختار يبدو تأثره واضحاً من خلال النظرة الى الأمام والكتلة المتينة والأيدي المكتوفة ، أما (محمود سعيد) فمن حيث العيون الواسعة والنظرة الى الأمام والكتلة والمتانة. ومن المتأثرين أيضاً (راغب عياد) فمن حيث المواجهة بالصدر والأرجل من الجانبين وكذلك الوجه. و (حامد ندي) خاصة من حيث التعبير عن المواجهة بالصدر والجانب والأرجل وعذوبة الأشكال.

من الجيل الثاني نذكر (كمال السجيني) في النحت ، عبد المجيد الفقري . نحات وأستاذ في كلية الفنون حاليا ، (وعبد البديع عبد الحي) نحات ، وفي موضوع الكتلة أيضا (سيد سعد الدين) . ومن الذين تأثروا بالكتابة (فرغلي عبد الحفيظ) ، وهو الآن عميد كلية التربية الفنية ، وهو حاول أن يستلهم الحروف الهيروغليفية.

الموروث الحسي عند الفنانين المصريين واضح ، وخاصة في أعمال الجيل الثاني والجيل الثالث ، حيث بدأوا يبحثون في الناحية الحسية ، ومنهم (عبد الوهاب مرسي) ، (ثروت البحر) ، (عدلي رزق الله) وآخرون كثيرون.

انطباعات سريعة :-

* كان محمود مختار ، يستبطن بعد عودته من فرنسا في ذهنه قراءة التراث المصري القديم وقراءة الواقع المصري والتطلع للحرية ، وهكذا بدأ يرمز الى مصر بأبي الهول والى جانبه فتاة مصرية تقوده الى النهضة ، للشروق في مواجهة الشمس ، كما في مدخل جامعة القاهرة ، على اعتبار أن العلم هو طريقهم الى التحرر.
* في منحوتات المختار ، يبدو تأثره واضحا بالكتلة في الفن المصري القديم.

* محمود سعيد كان محاميا ودرس الحقوق في فرنسا وهو من الرواد ، ضجر من القضاء والمحاماة فتفرغ للفن.

* من مزايا الفن المصري القديم أنه أول فن أوجد الكاريكاتير في التعبير.

* راغب عياد ، من الرواد ، وقد تأثر بالفن المصري القديم واشتهر بدراسة البيئة المصرية والتراث المصري .

* حسن العجماني نحات ، تتضح في فنه أهمية الكتلة.

* (سعيد العدوي) فنان توفي شابا . تأثر بفن ما قبل « الأسرات ».

(حامد ندي وسعيد العدوي وعبد الهادي الجزار) ، ثلاثتهم زملاء ألفوا لهم مدرسة خاصة.

* سعيد الصدر ، تذكرنا أعماله بفن ما قبل « الأسرات» والفن المصري القديم.

* (حسين فوزي) الحفار المعروف ، توفي قبل فترة ، تأثره واضح بالفن المصري القديم ، من حيث الكتلة والنظرة الى الأمام.

* (جاذبية سري) متأثرة بالفن المصري القديم ، وبتنغيمات تعبيرية وزخارف شعبية.

* (سيد عبد الرسول) يماثل في فنه (جاذبية سري) تأثره واضح بالفن المصري القديم ، من خلال الأشكال بالإضافة الى الزخارف الشعبية.

* (زكريا الزيني) وهو متأثر بالإكتظاظ والتسلسل.

* (عبد المنعم مطاوع) هو الآخر تأثر بالفن المصري القديم من حيث الروح ومن حيث المواجهة.

* (صالح رضا) أكثر معاصرة من سواه ولكنه متأثر به من حيث الكتلة.

* (فتحي أحمد) فنان كبير ، وله كتاب (الحفر المصري المعاصر) ويتضح فيه التصوير المصري القديم بروحه وشكله وفكره.

* (صلاح طاهر) ، وهو يعنى بالإكتظاظ ، والكتلة في التعبير الفني.

* (جمال السجيني) جمع كل الفنون في مصر :- اسلامي ، شعبي ، مصري قديم ، تأثيرات مصرية قديمة ، تجعيدات الشعر أو العيون والنظرة والكتلة.

* (جمال السجيني) أيضا كان يعشق مصر القديمة في أعماله .

مناقشـــــة :

د. جورج صايغ : -

يدور تعليقي حول عبارة أطلقها المتحدث ومفادها أن الحضارة المصرية القديمة كانت مظلومة وظالمة . اتفق معه أنها مظلومة لأنها لم توف حقها في الفكر العالمي ، لكني أختلف معه أن تكون ظالمة. ووصفها بأنها كانت (حضارة سخرة) ، سخرت مجموع الشعب المصري والآلاف المؤلفة من المصريين لخدمة الحضارة القديمة التي بنيت على التعاليم الدينية . أختلف معه بذلك ، لأني أعتقد بأن ما وصفه بالتسخير عندي أنه كان أجمل تسخير في العالم ، بدليل النتاج الذي نراه الآن . أعتقد أنه ليس هناك تكريم لمصر يفوق هذا التكريم . إننا لا نجد متحفاً في العالم يخلو من أي أثر فني مصري ، ولن يكون هناك تكريم لأية حضارة كما لقيت الحضارة المصرية القديمة . ويذكرني ذلك بزيارة لي الى جزيرة (بالي) في شرق جاوه بأندونيسيا ، المدينة بالذات تسمى (أبوت) ، كل شخص في هذه المدينة هو فنان ، اما انه يرسم ، أو ينحت ، أو يعمل على الجلد ، أو يعمل على الخشب... الخ.

السائح للوهلة الأولى قد يتكون عنده انطباع سيء عن رب الأسرة وهو يسخّر كل أولاده وبناته للنحت أو للرسم ، ولكني لا أعتقد ان هناك تكريما للعائلة يفوق هذا التكريم ، وهو ان يكون كل افراد العائلة فنانين ، والحضارة المصرية بما حملته من معانٍ دينية عريقة ، جعلت من الاف الناس في مصر فنانين . اذن فهي ليست حضارة ظالمة على العكس ، كانت حضارة منصفة بحق المصريين اذ جعلت منهم فنانين نرى أعمالهم الآن على اتساع العالم منتشرة في كل العالم.

د. كامـل قعبر :

أود أن أتحدث عن نقطتين بالذات ، جمال الجسم البشري من الأمام وجمال العين من الأمام. وجمال الوجه من الجانب ، وجمال الساقين في الجانبين . هذه

جمالية لم تأت عن طريق الصدفة . فالفنان المصري بحث في جمال الإنسان وتوصل الى نتيجة ما . فأيهما كان ممثلا لحضوره فيه : الأمام أم الجانب ؟

د. ابراهيم النجار :

المنظر الجانبي يميز الإنسان أكثر من المواجهة ، فكان همهم أن يُعرف الإنسان في الحياة الأخرى ، وهكذا « فالبروفيل » يبدو أكثر في المواجهة من حيث غنى التعبير عن المرئيات وما ترمز اليه.

س : – أريد أن أرجع الى شكل الهرم . كنت قد قرأت مرة أن المصريين كانوا يعتقدون أن شكل الهرم يطرد الأرواح الشريرة عن الفرعون ، فهل اتخذوا هذا الشكل لهذا السبب ؟

د. ابراهيم النجار : لقد صمموا الهرم بحسابات معينة تتفق مع الشمس والفيضان وحسابات السنة وأيامها بأسس هندسية وعلمية ، حتى على أساس الضغط لحفظ الجثة وما إلى ذلك.

الفن في الاسلام

د. وجدان علي

تقديـــم

أعـتـقد أننا نعـاني أزمـة واضـحـة، نحس بـهـا أحـيـاناً، ولا نحس بـهـا في أحـيـان أخرى. وأنا في هذا لا أخاطب الفنانين فقط، بل المشاهدين والنقاد أيضاً.

ان مسـألة المثاقفة، كما طرحها بعض المفكرين العرب أخيراً، هي مسألة واضـحة. فـالثـقـافـة التـشـكيليـة، تبـدو، ولأول وهلـة، وكـأنهـا مس ظاهري بسـيط للفكر الثـقـافي التشـكيلي. واذا كان هناك من المشـاهدين، من الجمـهور من يتذوق العمل الفني، فربما لأن متغيرات هذا التذوق تأتي وكأنها مجرد محاولة للالمام بالموضوع، أما ما يتعلق بالتقنية والأسلوب فالأمر مختلف اذن. وموقف الفنان في طرح نص، سيصبح بالتالي مـجـالاً للتنصيص من قبل المشاهـد، لا يكاد يعترف به على الاطلاق. الفنان بدوره (وأنا أقول هذا بكل ثقة ووضـوح) يكاد يتصـور أن العمل الفني هو مـجرد استيراد أساليب عـالميـة، والنسـج على هذا المنوال، في حين أننا في وطننا العـربي وكـذلك في كل دول العالم الثالث بحاجة الى استنهاض ثقافتنا المحلية، الى محاولة للعودة الى الأصول والجذور الأولى، ومن هذه الجذور الأولى الفن الإسـلامي. فالعودة إلى الجذور ستكون بديلاً عـمـا تتمـتـع به ثقافـات العالم المتقدم، أو العـالم الذي يطرح رؤيتـه، مسـتـرشـداً بالفكر الأوروبي بالأسـاس، كما هـو واقع الحال مثـلاً في أمريكا وفي أجزاء أخرى من هذا العـالم الذي يدعي التقدم، ويريد منا أن نسـتورد طريقته في التفكير، وطريقته في وعي الثـقافـة... وفي الواقـع نحن بما لدينا من أصـول ثقافيـة نحاول أن نثبت له وجود طريقة أخرى في التفكير تواكبه. فإذا كنا في غياب عن هذه الأصـول ، فقد سـقطنا في مهاوي الانحدار والسير وراء الركب الأجنبي.

لماذا نحن بعيدون عن واقعنا الثقافي هـذا البعد؟ اذن فمن أجل تعريف الجـمـهـور والفنانـين والنقـاد، بأهـمـيـة هذه الجذور، تبـرز اهتـمـامـاتنا بالفنون الحـضـارية القـديمة، والفن الإسـلامي، ومـحـاور أخـرى، سنحـاول طرحـهـا في هذه الندوة. كل ذلك من أجل ثقافة جديدة، لا بد لنا من أن نعطيها حقها كل العطاء.

محاضرة سمو الأميرة وجدان علي اليوم هي في موضوع الفن الاسلامي، أي أنها تستند الى قاعدة راسخة، قاعدة ثقافية واضحة. فسمو الأميرة، فنانة ومؤرخة في نفس الوقت.

درست تاريخ الفن الإسلامي، دراسة مستفيضة، وكانت ثقافتها قد بدأت، حينما أتمت تحصيلها عام ١٩٦١ في كلية بيروت الجامعية، وفي عام ١٩٧٩ أسست الجمعية الملكية للفنون الجميلة – وفي عام ١٩٨٠ المتحف الوطني، ومنذ عام ١٩٨١ وضعت عدة دراسات متنوعة، ومقالات، في الفن الاسلامي، وفي التشكيل المعاصر. أعني بذلك الممارسة والتنظير في آن واحد. كما أنها تكتفي بهذا المقدار في بذل الجهود لتوعية الجمهور، واغنائه بثقافة هامة في تأريخ الفن الإسلامي، وهي تعد أطروحة الدكتوراة في كلية الدراسات الافريقية والشرقية في جامعة لندن.

لديها من المؤلفات : (التعريف بالفن الاسلامي) كتاب مطبوع، كذلك (الفن المعاصر من العالم الاسلامي)، وهي في نفس الوقت عضو في هيئة الفنون الإسلامية في لندن، وعضو في منتدى الفكر العربي في عمان، وعضو جمعية الشؤون الدولية في عمان، وعضو في المجلس الدولي للفنون في جنيف، ورئيسة الجمعية الملكية للفنون الجميلة.

سمو الأميرة وجدان علي تلقي محاضرتها عن الفن الاسلامي.

د.وجدان علي :

شكراً أستاذ شاكر، أنا عندما قررت أنا أكمل دراستي الجامعية، ما كان ذلك بقصد رفع مستوى الناس حولي، أو المستوى الفني في العالم العربي أو المجتمع العربي، وإنما لأرفع مستواي أنا شخصياً في المعرفة. وفي نظري، ان الانسان مهما درس وتعلّم، فإنه يظل يشعر بأنه مقصر تجاه نفسه وتجاه الآخرين. كما أشكر الأستاذ شاكر على هذا التقديم، لم تكن غايتي أن أثقف المجتمع حولي، لأنني أظن أن هناك الكثيرين في المجتمع من هم أكثر مني ثقافة وعلماً، وانما كل محاولاتي في الدراسات التي كتبتها كانت من أجل أن أستفيد أنا شخصياً، وإن أمكن، أن يستفيد الآخرون مني.

سأتحدث اليكم اليوم عن ماهية الفن الاسلامي من منظور انسان عربي ومسلم، وليس من وجهة نظر استشراقية، والتي هي الآن، التعريف الوحيد الذي يصلنا من الغرب.

يعتبر الفن الإسلامي من أغنى ظواهر مسيرة الحضارة الاسلامية وأخصبها. ومع هذا فإن دراسة مكونات هذا الفن، وتطوره وتحليله، لم تبدأ بصورة وبطريقة علمية دقيقة وموسعة، الا في الربع الأول من القرن العشرين ميلادي. وبدأت هذه الدراسة بعقول غربية، كما جاءت نتيجة لموجة الاستشراق التي كانت قد بدأت في منتصف القرن التاسع عشر في العهد الفكتوري في بريطانيا، وانتشرت الى بقية أوروبا. والاستشراق هو مد فكري للحركة الاستعمارية الغربية في دول الشرق. لكنها جاءت بطريقة لطيفة حيث استهوت المستشرقين ألوان الشرق، والحياة الشرقية. وبما أنهم كانوا يعيشون في المجتمع الفكتوري الكثير التعصب، فإن أغلب هؤلاء الفنانين والكتاب، وجدوا المنفذ في الاستشراق الفني للتعرف على الشرق، عندما زاروه، أو حتى عندما قرأوا عنه، بعد أن وصلتهم أخبار مصر، عن طريق حملة نابليون.

عندما شرع الغرب بإكتشاف الفنون الاسلامية بدأ الأمر بصورة جدية. ،لكنه كان متأثراً كثيراً بالنظرة الاستشراقية، ويجب أن لا ننكر أن معظم الآثار الاسلامية التي اكتشفت منذ أوائل القرن العشرين، وحتى الاربعينات، أو الخمسينات، كانت تتم على أيدي بعثات أجنبية أرسلت الى الشرق الأوسط. وبالتالي فإن تقييم فنون المسلمين، جاء من منظور غربي بحت، منظور غريب عن قيم صانعيه، ومتداوليه، من فنانين وحرفيين، وبعيد عن مفاهيمهم النابعة من جمالية خاصة بهم، صاغتها عقيدتهم الدينية ومفهومهم للحياة. ان معنى فن اسلامي يختلف كلياً عن معنى فن مسيحي أو فن بوذي. فالفن المسيحي يعني الفن الذي صنع خصيصاً للكنيسة من تصوير وموسيقى ونحت وغيرها، وكذلك الفن البوذي، فهو فن المعابد والعبادة وكل ما يتعلق ببوذا. بينما يعني الفن الإسلامي كل ما قام بصنعه المسلمون، أو ابتكروه من فنون وحرف في البلاد التي حكموها من أجل استخدامها لمتعتهم مستلهمين أعمالهم من عقيدتهم وروحانية التوحيد في الإسلام. كما يشمل كذلك الفنون التي صنعها غير المسلمين الذين كانوا يعيشون ضمن الحضارة الاسلامية. وهذه أمثلة أرجو أن تتقبلوها بسعة

صدر. اليهود في اسبانيا كانوا من أمهر الحرفيين والصناع والفنانين عندما كانت الأندلس تحت الحكم الاسلامي، ولكن أعمالهم كلها تقع في نطاق الحضارة الاسلامية، لأنهم عاشوا في رحاب هذه الحضارة، واليوم نحن لا نقول ان هذه الأعمال هي من صناعة الفنانين اليهود الذين كانوا يعيشون في الأندلس، بل نقول هذا فن اسلامي.

فالحضارة الاسلامية إذن هي حضارة شاملة. لا تعني فقط الأعمال التي تصنع من أجل أغراض دينية، انما تعني أيضاً التي تصنع لأغراض ثقافية دنيوية. مثلاً، المنمنمات، فالكتب التي فيها صور مصغرة أو منمنمات، منها ما كتب عن سير الحكام والسلاطين، كالمنمنمات التركية ومنها كتب علمية أو في الموسيقى...الخ. والفن الاسلامي لا يعني فناً دينياً قطعاً. وقد يشمل هندسة الجوامع والموسيقى الدينية والرقص الديني، مثل رقص الدراويش المولويين (هذا يجيب على التساؤل ان كانت الموسيقى محرمة في الاسلام، وكذلك الرقص، بينما تاريخنا يعتبر من أغنى الحضارات وأوسعها من ناحية الفنون الاسلامية سواء كانت رقصاً أو غناء أو تعبيراً بصرياً أو تعبيراً عقلياً).

وهناك عدة مقومات للفن الاسلامي: أولاً فن العمارة والكل مطلع عليه، ويشمل المسجد والجامع والضريح أو التربة، والرباط الخانقاه، وهو البيت الذي يأوي اليه أتباع الطرق الصوفية للاختلاء والعبادة والتنسك، والتكية وهي بيت الدراويش. والسبيل، وهو المكان الذي يستقي منه المارة، وهو يلحق عادة بمسجد أو مدرسة، والخان الذي هو الفندق، ويستعمل للمسافرين ودوابهم، والقلعة أو الحصن.. وهناك أيضاً السوق أو القيصرية والحمام والقصر أو الدار وسور المدينة وأبوابها. فجميعها تمثل فن العمارة الاسلامية. والتي كانت تعنى بهندسة المدينة وتخطيط المدن، وكانت المدينة الاسلامية دائماً تدور حول محور المسجد أو الجامع، والمسجد الجامع في الحضارة الاسلامية ليس هو فقط مكاناً للصلاة، وانما أيضاً للدرس والتعليم وعقد الاجتماعات ومبايعة الخليفة.

وهناك فنون الكتاب والرقص العربي والتصوير. وأود أن أقف عند التصوير في الاسلام. فكثيراً ما يقال أن التصوير حرام في الاسلام. وأقول : لم يأت في القرآن

الكريم ما ينهى عن التصوير، انما جاء في الحديث النبوي الشريف نهي عن تصوير الكائنات الحية، وسببه منع الناس من العودة الى الشرك وعبادة الأصنام لذا منعت صور الكائنات في المساجد. واننا نجد في العصر الأموي مثلاً تصويراً للكائنات على جداريات قصير عمرة في البادية الأردنية، وصور مدن على فسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموي الكبير في دمشق. والكثير منكم زار هذا الجامع الأموي الكبير في دمشق وشاهد فيه الفسيفساء التي ما زالت حتى الآن تحتفظ ببريقها الذهبي وجمالها، وهي تمثل مناظر للبردونة، ونهر دمشق، بردى، ومناظر لبيوت وحدائق وطبيعة دون أن تكون فيها كائنات حية. ،كذلك في العهد العباسي الأول حيث تم العثور في سامراء على جدار لصور أدمية وتماثيل. وقد استمر فن التصوير في العهد العباسي الثاني وازدهر في القرن الثالث عشر الميلادي في مدرستي بغداد والموصل. والكل منا يعرف الواسطي ورسومه.

أما في فترة الحكم المغولي، في الهند، والصفوي في ايران، والعثماني في تركيا، فقد بلغ فن تصوير المنمنمات مبلغاً هو في الذروة من الابداع الفني والجمالي. ومما يفسر ذلك أن التصوير في الاسلام يختلف تماماً عن التصوير في الحضارات الأخرى. فالصورة في الحضارة الغربية هي التعبير عن مادية الفكر اليوناني، في مجمله، والذي يكون أساس الفكر الغربي. وهذا ما حدث بداية في عصر النهضة، حيث سيطرت نظرية المحاكاة التامة للطبيعة فيه. كما أن الصورة كانت تؤدي دورا طقوسياً ومهمة تعليمية وعظية كتصوير قصة السيد المسيح عليه السلام المرسومة على جدران الكنائس وفي الكتب الدينية. فلهذه الصور دور تعليمي ووعظي وهي ليست للزينة فقط. أما عند المسلمين فقد قامت اللغة العربية باستيفاء الحاجات الروحية وأدت بقدراتها التعبيرية والتصويرية وظائف الصورة على أحسن وجه، فبواسطة اللغة استعاض المسلمون، ولا سيما العرب، عن الرؤية على خلاف فنون الأعاجم الذين استعانوا بالتصوير التوضيحي، فقد استعاض العرب عن الصورة التوضيحية بالكلام، باللغة، واستيفاء الحاجات الروحية عن طريق الوصف وليس عن طريق الصورة. ان الصورة في الفن الاسلامي لم تعبر عن اهتمامات وعظية وأخلاقية الا بين الأمم التي لم تكن العربية لغتها الأصلية مثل الهند وايران وتركيا، وأثر هذا كان واضحاً في المنمنمات. وبما أن الفن الاسلامي يعبر عن الدلالة الروحانية للأشياء

وليس المادية، المرتكزة على الفكر اليوناني والفلسفة اليونانية، ولا يعبر عن المادة بأوصافها الظاهرية فقط وجب عند تذوق العمل الفني الاسلامي، أن ينظر اليه من هذا المفهوم الروحاني والشكلي معاً. أي لا ننظر فيه الى الشكليّ فقط، بل الروحي والشكلي معاً. وكلما اقترب العمل من المفهوم الروحاني وتسامى عن المحاكاة الحرفية كان أقرب الى مفهوم الجمالية الاسلامية. والمثال على ذلك أن المسلمين لم يكونوا عاجزين عن محاكاة الطبيعة في تصويرهم أو رقشهم، وأنّ فكرة التجريد عندهم لم تولد عن قصور في فهم الأشياء مثلما نجد هذه التفسيرات في كتابات المستشرقين الأوروبيين، أي لماذا بدأ الرقش العربي عند المسلمين؟ فتفسيرهم لذلك أنهم منعوا من محاكاة الطبيعة ومن التصوير. وهذا في اعتقادي خطأ. ان فكرة التجريد عندهم نشأت عن رفضهم للمادة المجردة لذاتها، وعن هذا نبع نفور أغلب المسلمين من تمثيل صورة الرسول (ص) بالرغم من أن ملامحه الانسانية موصوفة بدقة متناهية في كتب السيرة. ولا نجد صورة في التقاليد التصويرية العربية للرسول (ص) مع أن ذلك كان ممكناً بوجود الأوصاف. أما في التقاليد الايرانية والتركية فنجد صورة النبي (ص) تتطور مع مرور الزمن، من الوجه المكشوف الى الوجه المحتجب، وفي أول وصول الإسلام اليهم كانت تقاليدهم الثقافية الفنية هي المسيطرة، فصوروا الرسول (ص) بالوجه المكشوف، ومع مرور الزمن عندما تعمق فهمهم للدين ولفكرة التصوير وعلام يدل الظاهر؟ وهل يدل على الباطن أو أن الباطن هو الذي يمثل الشيء أو الشخص؟ عندها تطور تصوير الرسول (ص) الى الوجه المحتجب. فكان شكلاً فقط دون الدخول في التفاصيل، وهو دليل على تحول في الناس من تمثيل مادي في أوائل العهود الاسلامية الى نقل روحي في الفترة اللاحقة، وذلك عندما تمكن الدين الاسلامي منهم فأخذوا يمثلون النبي (ص) تمثيلاً روحياً بكل ما تمثله شخصيته من ملامح وصفات متفردة وعظيمة، لا يمكن تمثيلها على غير حقيقتها التاريخية. فالرسول (ص) بالنسبة للمسلم لا يمثل الانسان المادي بصفاته المادية المعتادة، وانما هو الانسان الكامل الصادق الأمين : - أرسل رحمة للعالمين. وهذه صفات لا يمكن تمثيلها أو ترجمتها أو الدلالة عليها بأوضاع مادية أو شكلية. ومن هنا نجد أن صورة الأشخاص والطبيعة والجماد في الصورة الاسلامية المؤسلبة بعيدة عن التقليد وفيها روح الأشياء وليس هذا إلا مفهوم الجمال المعنوي والروحي عند المسلمين أكثر مما يعزى الى أحاديث تحريم التصوير.

وما يماثل التصوير المؤسلب البعيد عن محاكاة الطبيعة في الحضارة الاسلامية هو التصوير في العصور الوسطى في الحضارة المسيحية، قبل عصر النهضة. كان التصوير في الحضارة المسيحية مؤسلباً أيضاً ولا يحاكي الطبيعة، لأن المفاهيم الروحية كان تتغلب على المفاهيم المادية. وعندما جاء عصر النهضة وبدأ وانتشر، كانت فكرة المحاكاة هي ارجاع التقاليد اليونانية في الجسم الكامل للانسان الى المقاييس الكاملة له، وهذه كلها مبنية على جمالية مادية وليست روحية. أما في العصور الوسطى في أوروبا، وحتى في الشرق، اذا أخذنا أيقونة بيزنطية مثلاً نجد أنها لا تحاكي الطبيعة كتلك المحاكاة الموجودة في الصور الدينية بعد عصر النهضة. الأيقونة البيزنطية هي صورة مؤسلبة. لماذا؟ لأن من تقاليد الكنيسة أيضاً أن الظاهر لا يمثل الباطن، وأن الشكل الخارجي لا يمكن أن يكون ممثلاً للمقاييس الروحية للشخص، كائناً من يكون، سواء أكان نبياً أو انساناً عادياً. أي أن الشكل الخارجي لا يمثل القيم الروحية والقيم الأساسية للشخص وللأشياء.

طلبتم أن أجمع بين الجمالية الاسلامية وبين التعريف بالفن الإسلامي، وكذلك أيضاً بالفنون الاسلامية التطبيقية. وهنا أود أن أشير الى أن فصل الفن عن الحرفة انما هو فكرة غربية حديثة معاصرة جداً. هذه الفكرة وصلت الينا في القرن العشرين فوضعت الحرفي في جانب والفنان في جانب آخر، وأصبح الفنان في كثير من الأحيان ينظر نظرة استعلاء الى الحرفي، بينما في حضارتنا الأصلية نجد أن الحرفي هو الفنان الذي يقوم بصنع الكأس والصحن والعقد والعلبة والسيف. وكان يسمى الصانع. والصانع كلمة ليس لها ترجمة حرفية بأية لغة أجنبية أخرى. الصانع هو المبتكر وهو الفنان الذي يبتكر والذي يجيد العمل بيديه. هذا هو الصانع، والان تدهور مفهوم الصانع الى أدنى درجة. فأصبح أي شخص يعمل بيديه عملاً يسمى صانعاً . بينما الصانع هو الفنان المبتكر، ومن أسماء الله الحسنى في الاسلام (الصانع)، تصوروا الى أي درجة كان احترام الصانع في الحضارة الاسلامية مأخوذاً به، وكيف أصبح الآن، حيث أصبحنا نفرق ما بين الفنان والحرفي؟ مثلاً أنا فنان وهذا حرفي، أو فلان مهندس فما دخله بالرسم؟ كيف يقيم معرضاً ويسمي نفسه فناناً تشكيلياً، وكأن الفنان التشكيلي نبي ينزل عليه الوحي من فوق، وممنوع على أحد آخر أن يأخذ الوحي . كلا، الفنان التشكيلي أقل من الصانع في حضارتنا، والصنعة هي جمع

الحرفة مع الفن، مع الابتكار والاتقان. والفنون التطبيقية تقع تحتها المصنوعات الجلدية والخشبية والنحاسية والرقش، ولم يكن هناك شيء اسمه فنان تشكيلي، لأن فكرة التشكيل وتعليق اللوحة على الحائط لم تكن معروفة، حتى عند الغرب، إلا في عصر النهضة. وهنا يجب التذكير أن الفن الاسلامي بدأ في القرن الثامن الميلادي، وأنّ عصر النهضة بدأ في القرن الرابع عشر أو الخامس عشر. كان كل شيء له غرض معين، فمثلاً السراجات المملوكية البديعة التي في الجوامع، كانت لاضاءة المكان. انما قام الصانع بتذهيبها وتزويقها. وأحسن مثال لدينا اليوم هو جمال بدران، وقد سمعت كثيراً من الفنانين التشكيليين عندما يتحدثون يقولون كيف يحسب جمال بدران نفسه فناناً؟ انه حرفي بحت، ومنهم من وقف أمام لوحة لجمال بدران معلقة في المتحف الوطني للفنون الجميلة فقال : – كيف تعلقون لوحته؟ فهو حرفي ونحن فنانون تشكيليون لا نتساوى معه. بالعكس. جمال بدران فنان يبتكر، فنان يصنع الرقش العربي من غير أن يستعمل بيكاراً أو مسطرة. يده هي التي تصنع، من أول اللوحة الى آخرها. ويعيد نفس الرقش النباتي أو الهندسي، دون الاستعانة بآلة.. هذه نقطة مهمة في الفن الاسلامي ألا وهي عدم الفصل بين الفن والحرفة.

مقدم المحاضرة : –

قبل أن نطرح الموضوع للجمهور لمناقشته، أود أن أعقب تعقيباً بسيطاً على ما تفضلت به السيدة المحاضرة، وهذا التعقيب يتعلق بمعنى المفهوم التشكيلي. ان ما أشارت اليه كان واضحاً كل الوضوح، وهو هذا العداء، سواء كان سافراً أو غير سافر، للفن الحرفيّ، فهو يتضمن عدم فهم بالأساس لمعنى التشكيل. أعتقد أن التشكيلية Plasticisim مفهوم ظهر في نهاية القرن التاسع عشر نتيجة للتطور العلمي بعد عصر النهضة، والنهضة معروفة في تاريخ الفكر الأوروبي، فقد ظهرت مفاهيم جديدة من خلاله منها ما يتعلق بالعمل الفني التشكيلي ومنها هذا المفهوم Plasticisim . بمعنى آخر أننا ازاء عدة فنون، فنون زمانية وفنون لغوية وفنون انسانية وفنون تشكيلية، فلو أخذنا مثلاً الموسيقى فهي من الفنون الزمانية. التي يستغرق ظهورها زمناً معيناً على أبسط تعريف.

في حين أن الفنون الانسانية هي التي تستخدم الإنسان كأساس للعلم الفني،

كما الباليه والرقص وما الى ذلك. والفنون اللغوية وهي التي تتعلق بما يقرأ كالرواية والقصة والشعر وما الى ذلك. أما الفنون التي تتعلق بمسألة الأبعاد من حيث الطول والعرض والارتفاع فهي فنون تشكيلية. وبهذا المعنى، فإن الفنون الحرفية نفسها فنون تشكيلية، طالما أنها تتشكل من خلال الأبعاد. نحن بحاجة أن نتعرف على هذا المصطلح لأنه مصطلح أساسي ومهم، ولا بد أن يعرفه الجمهور على حقيقته.

د. جورج صايغ : –

يا حبذا لو تسقطي سيدتي المحاضرة النور على الخلفية الفلسفية للفن الاسلامي.

د. وجدان علي : –

عندما جاء الاسلام في القرن السابع الميلادي، كانت هناك حضارتان، هما الحضارة البيزنطية والحضارة الساسانية. ولما خرج العرب من الجزيرة العربية لم تكن لديهم أنماط فنية مرئية، كان التعبير الفني يقتصر على الشعر والأدب. وتعرفون جميعكم سوق عكاظ حيث كان تعبيرهم الفني يتم بالكلام وبالشعر، وكانت حياتهم المتنقلة من مكان الى آخر تحول دون أن يقيموا حضارة استقرار مثل الحضارة الساسانية أو البيزنطية. فكان الشعر نفسه مادة سهلة في حياة التنقل وكل ما يحتاج اليه الانسان هو ذاكرة جيدة، يتنقّل بها البدوي. لكن الحياة البدوية ليست كحياة المدن، انها غير مستقرة كما كان الأمر مثلاً في بلاد الشام. وعندما فتح المسلمون المواطن الجديدة ووجدوا حضارات أخرى تسبقهم فقد تفاعلوا معها بعد أن استقروا فيها، ومن الطبيعي آنذاك أن يبدأ الطلب على الفن الاسلامي. ومع الفن الاسلامي جاءت الأنماط التي استعارها المسلمون من البيزنطيين ومن الساسانيين والهنود والبربر بعد أن وصلوا الى شمال افريقيا في المغرب. وفي البداية فإن هذه الاستعارة حورت حسب مفهوم الجمالية الاسلامية البدائية التي كانت في ذلك الوقت، فالمقرنص مثلاً في المعمار، استعاره المسلمون من بلاد الفرس ووجدوه في العراق، وظهر أيضاً في بلاد الشام وانتقل الى الأندلس ومن الأندلس عاد الى شمال افريقيا، الى المغرب العربي. فمفهوم الفن الاسلامي كان بمثابة الانصهار بتلك الحضارات الأخرى. أو هو تقبل تلك الحضارات والاستفادة منها، وليس التقوقع في ذاتها، ولو كانت الحضارة الاسلامية

قد تقوقعت على نفسها لما استمرت. فالفن الاسلامي اذن هو الفن الوحيد في العالم الذي استمر مدة خمسة عشر قرناً. كل الحضارات اندثرت ما عدا الحضارة الاسلامية. لماذا هذا الاستمرار؟ أولاً : لكونها حضارة منفتحة على الحضارات الأخرى، على الأفكار الجديدة فأخذت تتقبل هذه الأفكار بسعة صدر وتأخذ ما تراه مفيداً لها وما تستطيع أن تستوعبه لغاياتها وتترك الأشياء التي ليس لها ضرورة. ثانياً : التنوع، فإذا ذهبنا الى أندونيسيا أو الصين لاستطعنا تشخيص أي عمارة اذا كانت عمارة اسلامية بمجرد الاطلاع عليها فوراً.

نعم، هي التعددية في الفن الاسلامي ضمن وحدة معينة تلك التي تسود الفن الاسلامي. الوحدة التي تنبعث من فكرة التوحيد ووحدانية الله سبحانه وتعالى، والتعددية من تعدد الأجناس، الأنماط، الأفكار، ضمن الحضارة الاسلامية. فالوحدة في التنوع، أو التنوع في الوحدة، مسألة مهمة جداً في الفن الاسلامي ، وأي فن كان ، فإن استمراريته تحتاج إلى تطور ونمو ، وهذا ما توقف اليوم في الفن الإسلامي الحرفي المعاصر. مثلاً نذهب الآن الى أي مكان يبيع التحف الاسلامية سنجد التكرار، أنه تكرار ارضاءً لذوق السواح، وهذا يرجع الى أن الرعاية التي كان يتمتع بها الفن الإسلامي، كانت على أعلى مستوى. لأنها هي رعاية المثقفين والحكام، ورعاية ارستقراطية الفكر وليس ارستقراطية المال. أما الآن فقد استحوذت علينا ارستقراطية المادة، فالطبقة التي تستطيع أن تقتني وترعى الفن هي بنسبة ٩٠٪ أو ٨٠٪ منها لكنها تمثل ارستقراطية المادة التي نحن بصددها.. ثقافتهم أو ذوقهم العام يرضيه أي شيء، طالما هم داخل حدود تقاليدهم، لا يخرجون عنها، وهذا ما نراه في الفن. مثلاً نجد أن أي صورة لمنظر عام تستهويهم أكثر من الصور المعلقة على الجدار هنا. من منظر طبيعي أو صورة فواكه أو صورة خبز مع صحف. انهم سيقولون هذا من التراث : - إنه رغيف خبز عربي. فيا سيدي إن الخط مع تنوعه يمثل صورة من صور التنوع في الفن الاسلامي، وسبب بقائه الى الآن هو ارتباطه بكتابة القرآن الكريم، ولولا هذا الارتباط، لأصبح مثل فن المنمنمات الذي اندثر، وكفن التجليد وفن تذهيب الكتب، كل هذه الفنون اندثرت. لا شيء بقي الآن، سوى زجاج الخليل نرسم عليه أي شيء ونكتب عليه (بسم الله الرحمن الرحيم) ثم نقول هذا فن اسلامي. وعندنا في وسط عمان الأقواس القوطية الموجودة قرب أمانة العاصمة، ولكن الكل يقول عنها أنها اسلامية،

مع أنها ليست كذلك. لماذا تعتبر اسلامية؟ لأنه ظل في اعتقادنا وبمفهومنا العام أن أي قوس هو من العمارة الاسلامية، حتى لو كان هذا القوس معوجاً أو مقلوباً.

مقدم المحاضرة :

أود أن أعقب على ما تفضلت به د. وجدان حول أهمية الفن الاسلامي والعربي، في جوابها على ما تفضل به الدكتور جورج صايغ، حول الحضارة العربية وهويتها :

- هناك تمييز باعتقادي بين الاعراب وبين العرب، فالهجرات التي انبثقت من قلب الجزيرة العربية الى الهلال الخصيب، أقصد العراق وسوريا وفلسطين والأردن ومصر هي هجرات عربية وليست سامية، لأن المفهوم السامي، هو مفهوم تلمودي أو توراتي، في حين تقول الدراسات المعاصرة بأن هذه الهجرات هي هجرات عربية، طالما أن منبعها الأساسي الجزيرة العربية. اذن فإن العرب الذين هاجروا من شبه الجزيرة العربية الى اطراف شبه الجزيرة الشمالية وشمال افريقا جاءوا الى بلد عربي آخر لا غير، بمعنى أن ثمة هجرات عربية سبقتهم وأقامت حضارات عربية قبلهم. ولحسن الحظ فإن الشواهد التاريخية متماثلة اثارياً الآن، فالشواهد السومرية والأكدية والأشورية والبابلية تثبت بشكل قاطع أن الحضارة في العراق هي مجموع حضارات عربية تأثرت بها فارس وتأثرت بها الحضارات المجاورة. وكذلك الحال بالنسبة للعصر الاسلامي، حيث أن الحضارة البيزنطية التي استشرت في سوريا، بعد الحضارة الهلنستية، هي في الواقع تمثل العرب الذين كانوا موجودين في تلك الأصقاع قبل مجيء اليونان والرومانيين اليها. والشيء الاخر هو أن الهوية الاسلامية بدورها تظل هوية معروفة ومتميزة وذلك لأنها كانت تمثل شمولية الفكر الانساني الذي انبثق في الجزيرة العربية. فعصر النبوات كان لا يتناقض مع هذه الهوية، وبالتالي فإن للإسلام هوية جمالية كما أشارت الى ذلك المحاضرة وان هذه الهوية هي التي تتمثل في الخط العربي في الأرابسك، أو ما يسمى بفن الرقش العربي، وأنه الآن محفوظ في المساجد وفي العمارات الاسلامية بشكل واضح جداً. الزخارف الموجودة في المساجد تمثل الروح الاسلامية والهوية الاسلامية في التعبير عن المطلق. نحن نقول فعلاً أن هناك تأثراً بحضارات مجاورة في العصر الاسلامي، ولكن تبلور هذه المؤثرات مع المؤثرات الأساسية التي كانت موجودة قبل ظهور أي مؤثرات هامشية جديدة، هي التي جاءت بهذا الناتج الجديد، فضلاً عن أن التعبير بواسطة الرقش كان سيتم وينم عن هوية

واضحة كل الوضوح الى الحد الذي جعل الغربيين، كما هو الحال مع فكتور فازرلي الفنان الهنغاري المعروف مثلاً، أن يستمد ما يسمى بالفن البصري من قوانين ونظم الأرابسك الاسلامية. هذا ما أود أن أشير به.

سمو الأميرة :

بالنسبة للتساؤل عن استعارة الأنماط المستعارة من الحضارات المجاورة في الفن الاسلامي فالذي أراه أنها ليست أنماطاً هامشية. مثلاً الألخانيون في ايران استعاروا الكثير من المنمنمات الصينية، وهي أصل المنمنمات الألخائية، بل أن هذه الاستعارة كانت استعارة جذرية حتى أننا نرى في المنمنمات المغولية في الهند التي جاءت فيما بعد ووصلت الى المنمنمات الصفوية الفارسية، لا زالت تحتفظ بأشكال العيون المغولية، وهي أبسط مثال على ذلك، العيون الصينية والمغولية المشدودة. فكثير من الأنماط أو بعضها لم يكن هامشياً انما بعد استعارته تمت قولبته في قالب الجمالية الاسلامية، والمفهوم الفني عند المسلمين. وليس عيباً اذا قلنا أننا أستعرنا، بل بالعكس يجب أن نكون فخورين بأن حضارتنا كانت حضارة متفتحة عندما كان أقصر طريق للسفر الدوران حول قارة كاملة، وعندما كان الانتقال بين البلاد العربية والبلاد الاسلامية أسهل منها الآن. فكان فلان من الناس مثلاِ يسمى الموصلي، البغدادي، الشامي، القيرواني، وهذا يعني أنه عاش في كل الأماكن. لم تكن هناك تأشيرات دخول وخروج، ورغم أن مدة الانتقال كانت أطول الا أن سبله كانت أسهل من الآن، ولأجل هذا كانت الأنماط الفنية تنتقل بسرعة من اسبانيا والأندلس وصولاً لايران خلال أشهر، والتزجيج المذهب الذي تجده في الأواني الفخارية، انتقل مباشرة من سامراء الى القيروان خلال سنوات قليلة. وهذه مسألة صعبة. فتصوروا في ذلك الوقت، حين كانوا بحاجة الى وقت طويل للتنقل في البر أو البحر، كان انتقال الأنماط في المقابل من بلد الى آخر مثل انتقال البشر، كان سريعاً جداً.

مقدم المحاضرة :

شكراً على هذا التوضيح، وأود أيضاً أن أضيف أن المدرسة الألخانية، بعد المدرسة المغولية، تكونت بسبب هجرة الكثير من الحرفيين والفنانين من المشرق العربي، مع وجود عناصر من مدرسة بغداد، فتعايشت مع تأثيرات جاءت من الصين، كما

تفضلت سمو الأميرة، وهي التي أظهرت المدرسة المغولية ثم الألخانية. يبقى عن تأثير الفن الاسلامي الأول الذي ظهر في مدرسة بغداد فإنه هو الذي طور المدارس الأخرى، سواء في ايران ، أو في الدولة العثمانية.. الخ. أي أن المدرسة الفارسية في الفن الاسلامي تدين للفن العربي كل الدين مهما كانت تحتوي على تأثيرات صينية.

س : ليس سؤالا بل هو ملاحظة حول ما قدمه السيد مقدم البرنامج من المصطلحات مثل (مثاقفة) (اشكالية الاهتمام بالموضوع وعدم الاهتمام بالتقنية) واستيراد أساليب عالمية، كما... أريد أن أكمل الملاحظة الأخيرة التي أوردتها الأميرة حول أننا نأخذ فعلاً أقواساً قوطية دون أن ندرك ما هو البعد الفني، وان هناك جانباً آخر للخسارة، على سبيل المثال الرقص الديني المولوي مثلاً قام مصمم الباليه الفرنسي الشهير (بيجار) بالتعرف عليه في بداية الثمانينات، وهو الآن مع بداية التسعينات وما زالت عروضه تلقى اهتماماً كبيراً في الساحة الثقافية الفرنسية، وعلى نطاق عالمي، في الوقت الذي نبتعد فيه نحن عن الأصل المؤسس لهذه الفنون. أيضاً حول اشكالية أن اليهود في اسبانيا ساهموا في الحضارة الاسلامية مثلهم مثل المسيحيين، فموسى بن ميمون وهو فيلسوف يهودي أنتج فلسفة متأثرة جداً بالحضارة الاسلامية وقد انكب في الأندلس ووجد الرعاية الكافية في حضرة صلاح الدين الأيوبي، وكتب ذروة فلسفته وكتابه (دليل الحيران) وطبع مرة واحدة في مصر ثم تبنته اسرائيل في الفترة الأخيرة وهي تقيم له الذكرى سنوياً مع أنه نتاج لحضارتنا. وبالتالي أريد أن أشير الى أن هناك جانباً آخر للخسارة في هذا المجال، مما يجعلها خسارة مضاعفة، ازاء العديد من الجوامع التي تبنى حديثاً ولا تنسجم بأي شكل من الأشكال مع الأسس الحضارية الاسلامية. أطلب من الأستاذ شاكر حسن آل سعيد أن يبدأ محاضرات حول هذه الفجوة الكبيرة بين السرد التاريخي للحضارة الاسلامية وبين تمثل هذه الحضارة ومحاولة البحث عن جذورها، فخسارتنا تتضاعف يوماً بعد يوم في هذا الأمر. كما أن هناك تجربة أخرى مثلاً لجواد سليم في استعادة بعض الأصول الاسلامية التي أخذها الغرب وتأثر بها، فقد حاول سليم أن يستعيدها عبر عملية مثاقفة حقيقية برزت في بعض لوحاته.

شاكر حسن آل سعيد : –

طالما أن السؤال موجه لي، أود أن أجيب ولو باختصار عن أحد محاوره فقط. أن

المدخل الى التعرف على الهوية العربية والاسلامية في هذا العالم الجديد، في هذا الاتجاه الثقافي العالمي يتم عبر الاحتفاظ بهويتنا المحلية في نفس الوقت الذي نساهم فيه بالحضارة العالمية. أي أن نظل عالميين في ثقافتنا، ولكن على طريقتنا الخاصة وليس على طريقة الغرب. ذلك لأنهم هم أيضاً عالميون على طريقتهم ويريدون أن يستأثروا بطريقتهم بالتفكير لحسابهم، فلماذا لا نحاول نحن أن نعبر عن موقفنا بكل وضوح وبأسلوب عالمي؟ هذا ما هو موجود في الأعمال الفنية التي طالما تصور الكثيرون أنها نشأت في أعقاب التأثيرات العالمية، في حين لو عدنا للقرون الوسطى ولاحظنا الأساليب المطروحة في حينه لوجدنا أنها متشابهة في كل أنحاء العالم، وأنا هنا أكرر ما سبق أن قلته في محاضرات سابقة، فالحضارة المكسيكية تتوصل الى الأهرامات، ولكن الأهرامات أيضاً توصل لها السومريون والفراعنة، لماذا هذا التشابه في الطروح؟ وهذا ما يمكن أن يحدث في الوقت الحاضر أيضاً. الحضارة العالمية وطريقة التفكير الانساني في كل العالم أصبحت واحدة، لكن يبقى علينا أن نحقق هويتنا في عالميتنا. اذن فالمثاقفة لا يطالها سوى الوصول الى المستوى الثقافي العالمي مع الابقاء على الهوية المحلية وهذا ما حاوله جواد سليم.

رافع الناصري:

ليس لدي تعليق على المحاضرة بقدر ما هو تعليق على تعليقات الأستاذ شاكر عن قضية الفنون التشكيلية. تفضل الأستاذ وقال أن هذا المفهوم ظهر في القرن التاسع عشر، والواقع هو كما تفضلت سمو الأميرة هنا في عصر النهضة. نعم المصطلح جديد، وأعتقد أنه بدأ كترجمة عن المصطلح الفرنسي (آر بلاستيك) وهو يستخدم في الانكليزية في نفس الوقت، كما أود أن أعبر عن رأيي في قضية الفنون التشكيلية والفنون الحرفية. هل الفن هو الحرفة أم أن الحرفة هي فن ومن ضمنها الرسم والنحت والفنون الأخرى؟، نحن نقول فنان تشكيلي أو فن تشكيلي فيدخل فيه عنصر التعبير في الفنون الحرفية. مثال بسيط، الخزف، فهو يخلو من أي تعبير وانما فيه تشكيل، والفنون التطبيقية هي غير الفنون التشكيلية. الفنون التطبيقية تعتمد على الحرفة البحتة. الفنون التشكيلية التي هي الرسم والنحت والكرافيك (حتى الخزف فهو لا يدخل ضمنها) هي الفنون التي يمكن أن تعبر دون سواها، بمعنى التعبير الانساني

وليس التعبير الجمالي البحت. وبنفس الوقت سأنتقل الى موضوع آخر هو (فازرلي) وتأثره بالفن الاسلامي. الواقع أن المفهوم الذي تطرق اليه (فازرلي) هو غير المفهوم الثابت الذي يسير عليه الفن الاسلامي. (فازرلي) يعنى بالفن البصري، بينما للفن الاسلامي مفهوم واضح ومعروف عند الكل وهو غير البصريات التي يتناولها (فازرلي). وربما استفاد من بعض الأشكال الإسلامية لكنه لم يعتمد اعتماداً كلياً على فلسفة الفن الاسلامي.

شاكر حسن آل سعيد :

سأبدأ من النهاية، فإن الأساس الجوهري لطريقة (فازرلي) واضح، وربما استفاد من بعض الأشكال الاسلامية لكنه لم يعتمد اعتماداً كلياً الا على ما يتعلق بالخداع البصري، هذا صحيح، وأراد أن يكرر وحدات معينة تكراراً يؤدي الى ظهور تجسيدات جديدة في اللوحة. أي أن (فازرلي) أراد أن يعيد وحدات معينة في اللوحة، اذن ما هو الأساس؟ إنه استخدام مبدأ تكرار الوحدات في العمل الفني. وهذا من أين جاء؟ جاء من الفن الاسلامي. بهذا المفهوم كنت أفسر أعمال (فازرلي).

الشيء الآخر هوالتشكيل وعلاقته بالتعبيرية. التعبيرية مفهوم واضح، قد تكون بشكل تشكيلي أو غير تشكيلي. بمعنى أنني أستطيع أن أظهر تعبيرياً ما أريده من خلال اللغة التي أتحدث بها، ومن خلال الكتابة، ومن خلال الرسم. لكن لكي يكون بمعنى تشكيلي ينبغي أن يتخذ العمل الفني من الأبعاد المؤدية الى ظهور أشكال مكانية عالماً ما، وهذا كل ما يقصد بالتشكيل. فالفنون التشكيلية هي فنون تتخذ من الأبعاد أساساً لتكوينات ابعادية. فالتعبيرية اذن لا تفسر معنى التشكيل، أو أن المسألة لا تخصها بالذات.

د. جورج صايغ :

نحن اذ نتحدث عما في القرآن من فن، فإننا نتكلم عن فن هو في الحقيقة أروع وأعظم من كل فنون العالم. لكن عندما انطلق العرب والاسلام الى العالم بقصد الهي، انطلقوا الى حضارات مختلفة عنهم. الى الفرس، الى البيزنطيين، الى الرومان،... الخ، ولكن ثقافة العرب بعد مئتي سنة هي التي هيمنت ولم يبق للثقافات الأصلية أي

وجود. فهذه الهيمنة دلالة على روعة هذه الثقافة الجديدة وعلى جمال وروعة الفن الذي كان من نتاجها.

شاكر حسن آل سعيد :

تفضل الدكتور جورج الصايغ في تعليقه على معنى الفن الاسلامي، ولكن أرى أن الفرق كبير بين أن يكون الفن الاسلامي تعبيراً عن الالهي وبين أن يكون تعبيراً عن وجود انساني كتلبية لهذا الفكر الالهي. هذه في الواقع باعتقادي هي نقطة التناقض بين الطرح الاسلامي في الفنون وبين سواه. ،كما تفضلت السيدة المحاضرة وذكرت أن الفن المسيحي هو تعبير عن الدين المسيحي وأن الفن الصيني هو تعبير عن البوذية، فإن الفن الاسلامي هو حرفة، هو صناعة من أجل الحياة الانسانية لا الالهية، فالله ليس كمثله شيء.

الأميرة وجدان :

تعليقي أنا على ما ورد في النقاش كما يلي :

الفن العربي العظيم هو الفن الاسلامي، لكن الفن الاسلامي كان أعظم من الفن العربي. نعم كان هناك فن عربي انما لم يكن على شمولية الفن الاسلامي، والذي جمع كما قلنا كل الحضارات من الصين الى الأندلس وشموليته وتنوعه كان أعظم بكثير من الفن العربي. حتى بالخطوط وفيما يتعلق بالكتابات. مثلاً أن نقول القرآن أنزل في مكة وتلي في القاهرة، وكتب في استنبول. نعم، الخط العربي كتب في استنبول، انما يجب أن لا ننكر فضل الشعوب غير العربية على الفن الاسلامي في هذا المجال وشمول الأنماط والتحسينات والتطوير الذي أدخلوه على الفن الاسلامي. لا نستطيع أن ننكر المنمنمات من المغولية الى التركية. الثقافة الاسلامية أبعد مدى من الثقافة العربية.

فـــن التصوير في العصر الاسلامي

نـاهدة النعيمـي

تقـديم

لعل البحث الموضوعي في مجال الحضارة الإسلامية كان قد بدئ به منذ أواخر القرن التاسع عشر ، على أقل تقدير ، وسيستمر الى ما شاء الله ، وكان أول من بدأه المستشرقون . كان المنهج العلمي هو المعمول به في تلك المرحلة ، ثم تطورت الثقافة وتعمقت في العالم وظهرت مناهج أخرى أكثر عمقا وأكثر ايغالا من خلال المعرفة . على كل حال فلا يزال المنهج العلمي يحظى بأهميته. ولكنه أيضا سلاح ذو حدين . ذلك ان عدم التعمق في استقصاء الأسباب والقيم في البنى التحتية للفكر تضيع على الباحث الكثير من التفاصيل الضرورية. ومن هذا المنطلق كان منهج المستشرقين وبالتالي من تبعهم في مثل هذا المنهج يتناول الجانب الظاهري للتأثيرات او بالأحرى المحور الأفقي للبحث في الفن الإسلامي وبالتالي علاقته بالفنون المجاورة المعاصرة أو الفنون الأخرى التي سبقت ظهوره ثم تمرحل من خلالها . في رأيي أن الفن الإسلامي غير قابل للنقاش الا من منظور ثقافي معاصر . ومثل هذا المنظور هو الذي يستبعد بطبيعة الحال الجانب الايديولوجي ، مثلما سيلقي الجانب الديني بدوره ضوءا ساطعا عليه . فالفن الإسلامي اذن بالأساس فن ثقافي أو يعبر عن موقف ثقافي أكثر مما يعبر عن موقف ايديولوجي ، ذلك لأنه يتناول محورين بالأساس : الأول وهو المحور الشمولي ، يُعنى بالنداء الإلهي في الفكر الإسلامي والذي استطاع الفنان المسلم بشتى قومياته المختلفة ان يصنع منه خطابا ملبيا لهذا النداء ، وبالتالي ظهرت الأعمال الفنية المتنوعة كشكل من أشكال التلبية إذن . ثم المحور المحلي وهو المحور الثاني في الفن الإسلامي ، وهنا نستطيع أن نفرز على سبيل المثال في الخط العربي نماذج من الخط تمثل القومية العربية والقوميات الأخرى تركية أو فارسية أو هندية ، كما أن اختلاف الطرز اذا صح التعبير في الخطوط العربية يعزى لاختلاف التأثيرات الحضارية القومية وظهورها من خلال الفكر الإسلامي . وحتى فن الأرابسك أو ما يدعى بالرقش أو الزخرفة فهو لم يعد مقتصراً على قطر من الأقطار ، وإنما استطاع هذا الفن أن يمثل الهويات القومية المختلفة في الوقت الذي يمثل فيه بشكل واضح

الاسلام في نفس الوقت . ننتهي هنا الى ان (فلسفة الوجود) لا فلسفة (التعبير الفكري) أو الأيديولوجي .. إذا قلنا بشكل أكثر تأكيدا ، هي ما على الفنان المسلم ، سواء أكان رساما أم خطاطا أم معماريا ، أن يمثلها . كما أن التفسيرات المعاصرة بالطبع من منظورات منهجية أخرى (كالمنهج المقارن وكذلك البنيوي) تستطيع أن تلقي ضوءا اكثر في الكشف عن هوية الفن الإسلامي . من هنا فان الكلام عن القيم الجمالية والتأثيرات الحضارية التي سنتطرق لها سوف تأتي كتعقيب على الحديث عن القيم التاريخية والفنية في محاضرة الأستاذة ناهدة عبد الفتاح النعيمي.

ولدت الأستاذة ناهدة النعيمي في بغداد عام ١٩٤٦ و تخرجت من كلية الآداب في قسم الآثار عام ١٩٦٥ ثم حصلت على شهادة الماجستير بالآثار الإسلامية في رسالتها الموسومة «مقامات الحريري المصورة» . عملت في دائرة الآثار والتراث كموظفة ومنذ عام ١٩٦٨ تقلدت عدة وظائف كرئيسة للقسم الأجنبي ثم في مكتبة المتحف . انتقلت بعدها الى حقل التنقيبات الأثرية حيث قامت بالصيانة في خان بني سعد قرب بغداد وفي التنقيبات كرئيسة هيئة في كل من تلول خطاب وتل محمد وتلول الحبيبة وتلول الرباعي وتلول الخياميات وكلها مواقع أثرية معروفة تقع حوالي بغداد وأصبحت بعدها معاون مدير عام في المنطقة الجنوبية من العراق، منطقة الآثار، ثم مديرة منطقة الآثار الجنوبية ومديرة مركز التدريب الاثاري . وهي الآن بمنصب أمين في المتحف العراقي وتقوم بمهمة الباحث العلمي . امتهنت التدريس في كل من كلية الآداب وكلية التربية كمحاضرة ، ولها عدة بحوث علمية ونتائج تنقيبات . من هذه البحوث والنتائج فهرست كتب الرحلات في مكتبة المتحف العراقي ، تنقيبات في سامراء ، أختام اسطوانية من تلول خطاب ، نشرت جميعها في مجلة سومر . ومن مؤلفاتها ساعة المدرسة المستنصرية ، مواطن الآثار في العراق كدليل سياحي لمدينة بابل والبصرة :- تاريخها وآثارها. المدرسة المستنصرية ثم السفن والمراكب في العصر العباسي، وأخيرا تنقيبات في تلول خطاب وتنقيبات في تلول الخياميات . ولها كتاب معروف ومهم جدا هو «مقامات الحريري المصورة» وكتاب اخر هو «المرأة في رسوم الواسطي».

نص المحاضرة :

بسم الله الرحمن الرحيم

سيداتي وسادتي الحضور الكرام أحييكم تحية طيبة وأشكر حضوركم . موضوع البحث سيكون التصوير في العصر الإسلامي.

ان فن التصوير من الفنون التي اهتم بها الإنسان منذ القدم ، وهذا الفن يعتمد على الطبيعة ، وعلى الكائنات الحية وعلى خيال الفنان والهامه ، الذي كان يسعى لمحاكاة ما يراه في الكون ويضيف اليه ما يجول بخاطره وما يدور في مخيلته . ولقد استخدم التصوير في الطقوس الدينية والمعتقدات القديمة ، واتخذ منه وسيلة مهمة من وسائل توضيح وشرح تعاليم الأديان السابقة للإسلام . وقد دخل هذا الفن ميادين عديدة كالنحت والحفر والرسم بالألوان ، وعلى مختلف المواد كالحجر والجص والآجر والطابوق والفخار والخزف ، والزجاج والخشب والورق ، كما نراه ظاهراً على النسيج أيضا . وهذا ما أدى به الى أن يزدهر في العصور القديمة عموما. أما في العصر الإسلامي فقد اختلف الأمر عند نبذ المعتقدات الدينية القديمة ، وما يتصل بها من طقوس دينية تتعارض مع الدين الإسلامي ، وخاصة تلك التي وجد فيها اتجاه جديد غلب عليه الطابع الزخرفي . ويمكننا القول بأن التصوير في العصر الإسلامي ارتقى وسما واصبح فنا بذاته ، ولم يكن مسخرا كما هو الحال في السابق في خدمة أغراض أخرى . على أن ميدان التصوير في العصر الإسلامي كان أقل شأنا من ميادين الفنون الأخرى نظراً لما هو سائد لدى المسلمين من كراهية أو تحريم محاكاة الكائنات الحية . ولكن هذا كله لم يمنع الفن من الدخول الى ميادين الفنون الجميلة بشكل عام ، وأمثلته الكثيرة باقية حتى الوقت الحاضر وهي خير شاهد على ذلك . ولكن هناك جملة من الحقائق يجب الوقوف عندها لكي تتبلور في أذهاننا الفكرة الصائبة عن فن التصوير في العصر الإسلامي . فليس في القرآن الكريم نص صريح يحرم تصوير الكائنات الحية أو ما يدل على كراهيتها ، وكل ما ورد فيه هو بعض الآيات التي تنسب التصوير للخالق سبحانه وتعالى . ان فكرة تحريم أو كراهية التصوير مصدرها الأحاديث النبوية التي تأتي بعد القرآن الكريم من حيث الأهمية في الأحكام الإسلامية . على أنها وردت في صيغ مختلفة وتناولت الموضوع من نواحٍ متعددة . توجد اشارات وروايات كثيرة في المصادر والمراجع العربية نلمس فيها الأدلة على ذكر صور الكائنات الحية واستخدامها دون حرج في عصر النبي (ص) والخلفاء الراشدين من بعده ، سواء كان ذلك على النقود المتداولة أو المنسوجات أو المصنوعات الأخرى . ووصلتنا من العصر الأموي أمثلة كثيرة على استعمال تلك الصور في قصور الخلفاء ، بل على التحف الفنية المختلفة أيضا ، وكذلك الحال بالنسبة للعصر

العباسي الذي وصلتنا منه اشارات في المصادر والمراجع ، تدل على استعمال ذلك النوع من الصور . هذا بالإضافة الى أمثلة لا تحصى من التحف الفنية والأبنية في ذلك العصر. ان فكرة تحريم أو كراهة التصوير قد أثرت على هذا الفن بصورة عامة فلا نجد صور الكائنات الحية في الرسوم الدينية ، كما أنه لم يبلغ المصورون مرتبة الخطاطين والفنانين الآخرين ، مما جعل الإتجاه من قبلهم يسير نحو الإهتمام في مجالات فنية أخرى مثل الخط العربي والكتابات الزخرفية والعناية بالأشكال الهندسية وابتكار الأنواع الجديدة منها ، وتطوير الزخارف النباتية والإبداع عليها ، كما في فن الأرابسك . هذا ويجدر بنا أن نذكر أن بعض العلماء وخاصة في العصور المتأخرة كانوا قد أدركوا حقيقة ذلك التحريم وأهدافه ولمسوا فوائد التصوير العديدة حيث أصبح في بعض الأحيان ضروريا في تقرير بعض الأمور الدينية ، كالميراث والطلاق اضافة الى فوائده الكثيرة في الأبحاث العلمية وخاصة الطبية منها ، لذلك نجد ان أولئك العلماء قد أجازوا العمل في هذا الميدان ولكن في حدود معينة ، وبما لا يتنافى مع مبادئ وأحكام الدين الإسلامي . ان ما نعرفه عن نشأة التصوير وتطوره في فجر الإسلام قليل بسبب ندرة ما وصلنا في هذا الميدان . وأقدم صور للكائنات الحية كشف عنها في القصور الأموية في بادية الشام وفي دار الإمارة في الكوفة ، وفي أطلال مدينة سامراء ، وفي جدران بعض القصور الفاطمية في مصر ، وفي بعض الجدران المكتشفة في بلاد ايران وبلاد الأندلس . أما التصوير على الورق فلم يصل لنا منه ما يرجع بتاريخه الى العصر الأموي أو بداية العصر العباسي مع ان المشهور هو أن العرب المسلمين تعلموا صناعة الورق على يد صناع من بلاد الصين تم أسرهم بعد فتح مدينة سمرقند في نهاية القرن الأول الهجري ، القرن السابع الميلادي . ولعل أقدم ما وصل الينا من التصوير الإسلامي على الورق هو ما عثر عليه في الفيوم في مصر حيث تحتفظ به المكتبة الأهلية في مدينة فينا ، ويرجع للقرنين الثالث والرابع الهجري أو القرنين التاسع والعاشر الميلادي . ولكن المراجع والمصادر تشهد بوجود الصور في المخطوطات منذ القرن الثاني الهجري ، الثامن الميلادي . ان ابن المقفع لما ترجم كتاب كليلة ودمنة جعله مصورا وكتب في باب عرض الكتاب :- (ينبغي للناظر في هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أقسام وأغراض أحدهما فراغ والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليكون أنسا لقلوب الملوك

ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور.) كما كتب أيضا (وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التصفح بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال) ، وهكذا يبدو أن نشأة التصوير الإسلامي على الورق والمخطوطات حدثت في فجر العصر العباسي ولكن تطوره في البداية كان لا يزال غير واضح المعالم . على أننا نجد عددا كبيرا مزينا بالتصاوير والصور الباقية من مثل تلك المخطوطات ، تشهد كلها بأن أسلوب هذا الفن لم يكن متعثرا في خطواته الأولى وإنما كان قويا ناضجا مر بمرحلة طويلة من التطور . وتؤلف تلك المخطوطات أولى مدارس التصوير الإسلامي وهي مدرسة بغداد.

تسمية مدرسة بغداد للتصوير :-

اختلف الباحثون في تسمية تلك المدرسة الفنية الأولى في التصوير الإسلامي فأطلق عليها مدرسة بغداد لأنها كانت المركز الأساسي لهذه المدينة بوصفها عاصمة الدولة العباسية ، ولأن معظم ما أنجزته من تصاوير كان ثمرة تعضيد الخلفاء والأمراء وعلية القوم في بلاد الرافدين ، اذ استطاع التصوير فيها أن يستوي ويتمكن في سائر البلاد الإسلامية فيما بعد. وسميت أيضا المدرسة العراقية أو مدرسة بلاد الرافدين بوصف العراق قلب العالم الإسلامي ومنبع حضارته في العصر العباسي ، وعرفت كذلك بالمدرسة العباسية لأنها ازدهرت في العصر العباسي وفي معظم الأقاليم الخاضعة للدولة العباسية . كما أطلق عليها أيضا المدرسة السلجوقية نسبة للسلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى ، وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجري ، القرن الحادي عشر الميلادي أن يبسطوا سيطرتهم على شرق العالم الإسلامي ، وأصبحت خلافة الدولة العباسية واقعة تحت تأثير نفوذهم أيام ضعفها . ونظرا لرعاية السلاجقة لهذا الفن والفنون الأخرى فقد سميت هذه المدرسة بأسمهم . وهكذا نجد أن الاختلاف في التسمية بالنسبة للمكان أو العصر ليس جوهريا لأن مهد هذه المدرسة الفنية ، انما كان بلاد الرافدين والتي هي قلب العالم في العصر العباسي في ذلك الوقت.

عصر المدرسة ومراكزها الفنية :-

ازدهرت مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي بين القرنين الخامس والسادس

للهجرة، القرنين الثاني عشر والرابع عشر الميلادي ، ولكن أبدع انتاجها كان في القرن السادس وفي القرن السابع للهجرة ، وهي تضم أقدم ما نعرفه من الصور في المخطوطات العربية ، ومن ثم فانها تسبق الصور في المخطوطات المغولية والصفوية في ايران ، كما التصوير المعروف في تركيا والهند . والملاحظ أن أسلوب مدرسة بغداد استمر حتى بعد ظهور المدرسة المغولية في التصوير . ويمكننا القول أن الصور الموجودة في مدرسة بغداد لم تكن كلها من انتاج المصورين لمدرسة بغداد فقط ، بل كان كثير منها ثمرة الجهود الفنية في بعض المدن والأقاليم الإسلامية الأخرى والتي كانت متأثرةً بالأسلوب الفني الموجود في مركز الخلافة العباسية ، والذي اتخذت منه مثلا يحتذى به ، مع الأخذ بنظر الإعتبار وجود الاتجاهات المحلية في التنسيق وفي الصيغة والأداء وتنظيم الألوان . والجدير بالذكر أن فن تزويق المخطوطات والتصاوير ذات الألوان البراقة هو فن حملت بغداد لواءه في القرنين السادس والسابع للهجرة ، ولكنه ازدهر في مراكز أخرى من العالم الإسلامي فكان معروفا في مدينة الموصل ، وفي الكوفة ، ومدينة واسط ، وغيرها من مدن العراق . ثم امتد الى بلاد ايران ومصر ، والشام ، بل وصل الى بلاد الأندلس أيضا . والحق أن مدرسة بغداد في التصوير امتد أثرها الى معظم ديار الإسلام حتى سميت بالمدرسة العباسية الدولية . ان المركز الرئيسي للتصوير الإسلامي انتقل الى ايران منذ القرن الثامن الهجري ، القرن الرابع عشر ميلادي ، ومنها وصل الى الهند وتركيا ، وهذا ما كان دافعا الى أن ينسب التصوير الإسلامي عموما لايران ومن قبل قلة من الباحثين في الفنون الإسلامية وهو ما لم يقره معظم الباحثين في هذا الميدان، لأنهم يرون أن مدرسة بغداد عربية أولا وأنها امتدت بعدها الى ايران وغيرها من المدن الإسلامية التي نشأت فيها مدارس فنية تابعة للمدرسة الأم في بغداد . هكذا تطورت المدرسة المحلية في ايران ثم تأثرت بالأساليب الفنية الواردة من المغول من آسيا الوسطى فنشأت بذلك المدرسة المغولية للتصوير ، وهي التي ازدهرت في ايران .

أما الموضوعات التي تناولتها مدرسة بغداد في التصوير فمفادها أن ظاهرة كراهة تصوير الكائنات الحية في الإسلام كانت سببا في عدم تطور فن التصوير الإسلامي في الإتجاه الذي سار فيه التصوير الأوروبي منذ عصر النهضة . اذ انه لم يتجه الى رسم اللوحات الفنية الكبيرة التي عرفت في أوروبا ، والتي شجعتها الكنيسة

المسيحية حينما استخدمت التصوير في شرح تاريخ المسيحية وسيرة أبطالها . وهكذا كاد أن يكون التصوير الإسلامي في العصور الوسطى وقفا على تصوير المخطوطات دون التصاوير ، ولم يقبل أحدٌ على رسم اللوحات الفنية المستقلة الا بعد أن تأثرت بفنون الغرب ولكن ليس معنى هذا أن الصور في المخطوطات لم تكن معروفة تماما في التصوير الإسلامي قبل اتصاله بالفنون الغربية، ذلك أن ذكرها يرد في كثير من النصوص الأدبية والتاريخية ، من المحتمل أن يكون المصورون في ديار الإسلام قد صوروا كثيرا من تلك اللوحات الفنية ، وأنها لم تصل الينا بسبب التدمير والحريق وتقادم العهد ، ولأن حرص الأجيال المتعاقبة على حفظ المخطوطات كان أعظم ، وكان هذا الحفظ أيسر من حفظ اللوحات المستقلة . ان أقدم المخطوطات المزوقة بالتصاوير في الإسلام كانت فيما ترجم في (الطب والعلوم والحيل الميكانيكية) فضلا عن طائفة قليلة من كتب الأدب المشهورة مثل كتاب (كليلة ودمنة) و(مقامات الحريري) ، أما بالنسبة الى كتب التاريخ ودواوين الشعر فقد ذاع تزويقها في ايران منذ القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) . وبعد أن كان المصورون في مدرسة بغداد لا يحفلون بتزويق المخطوطات عني هؤلاء المصورون بتزويق المخطوطات العلمية والأدبية ، وكان معظمها عربيّ . ولكننا نعرف أن السنن الفنية في هذه المدرسة الفنية استعملت في تزويق بعض المخطوطات الفارسية حيث امتدت الى إيران ، كما نعرف أيضا أن بعض المخطوطات العربية التي زوقت بالتصاوير في مدرسة بغداد كانت مخطوطات دينية مسيحية . فمن ابدع هذه التصاوير ما نراه في نسخ عربية عن انجيل طفولة سيدنا المسيح ، ترجع الى سنة ١٢٩٩م ، كتبها طبيب مسيحي في مدينة ماردين ببلاد الجزيرة . والحق أن وجود السنن التصويرية الإسلامية في المخطوطات المسيحية لم يكن وقفا على العراق بل وعلى سائر الأقاليم الإسلامية . أما الكتب العلمية التي ذاع تزويق مخطوطاتها في مدرسة بغداد فمن أبرزها كتاب في البيطرة وهو مختصر رسالة لأحمد بن الحسن بن الأحنف ، وتوجد منه نسخة في دار الكتب المصرية بالقاهرة . يضم هذا المخطوط ١٤٨ ورقة ، ذكر في نهايته أنه كتب ببغداد على يد علي بن حسن بن هبة الله في آخر شهر رمضان من سنة ٦٠٥هـ ١٢٠٩ م . وفي غرة هذا المخطوط في الصفحتين الثانية والثالثة المتقابلتين رسوم هندسية قوامها نجوم وأشكال متعددة الأضلاع اضافة الى رسم الفروع النباتية ، وهذه الزخارف ملونة بالأصباغ البراقة

على النمط المعروف في المخطوطات الثمينة ، كما ان في هذا المخطوط ٣٩ صورة ذات ألوان مختلفة تجمع بين (الأزرق والأخضر والوردي والبني والبنفسجي والأحمر والأسود والذهبي) . أما موضوعات هذه التصاوير فهي رسوم الخيل لوحدها أو مع سواسها ، يروضونها ويعتنون بها ، وفي آخر هذا المخطوط رسم جمل ورسم ثور . تظهر رسوم الخيل كلها جانبية الا في رسم واحد . وهي مصورة بأوضاع مختلفة ، ومعظم الخيول المصورة كانت ضخمة الا ان سيقانها دقيقة ، أما الأشخاص فتظهر أمامهم ضعيفة وضيقة المناكب ، والرأس تحيط به هالة مذهبة ، ويبدو وكأنه غائر في الجسم . وصور هذا المخطوط ليست جيدة في أسلوبها الفني ، وفي استخدام الأصباغ . لكن المخطوط اكتسب أهميته من أنه أقدم المخطوطات المزوقة في مدرسة بغداد ، بل كان هو أقدم تلك المخطوطات قبل أن ينشر الدكتور بشر فارس مخطوطه (من كتاب الترياق) في المكتبة الأهلية بباريس ، ومؤرخ في ٥٩٥ للهجرة ، كذلك قبل أن يؤرخ المستشرقون المخطوط المحفوظ بمدينة مشهد وهو ترجمة لكتاب (الحشائش وخواص الأشجار) لمؤلفه ديوسكوريدوس ويعود الى ما بين ١١٥٢-١١٧٦م. ومن الكتب العلمية التي أقبل على تزويقها المصورون بمدرسة بغداد ترجمة (كتاب الترياق) لمؤلفه كالينوس حيث وصل منه الينا مخطوطان ثمينان ، الأول محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس والثاني محفوظ في المكتبة الأهلية بمدينة فينا . أما الأول فهو مؤرخ بسنة ٥٩٥ ومادته العلمية ليست جيدة لكنه غني بتصاويره البديعة . ويضم هذا المخطوط ١٣ صفحة مصورة لأشكال النبات والحيوان ، وصور الأطباء القدماء ، اضافة الى ما هو موجود في غرة الكتاب ، والذي قوامه سيدة لها هالة كهالة القمر، وتحيط بها رسوم الأشخاص وحيوانات خرافية كالتنين ، وأشكال آدمية لها أجنحة . وهذه الصور كلها تشهد بما وصل اليه المصور من قوة في التعبير ، واتقان تنسيق الصور وحذق في استخدام ألوانها . ويمكننا نسبة هذا المخطوط الى العراق لما نلمس فيه من بقايا الأعمال الفنية المعروفة في زخارف مدينة سامراء ، أما المخطوط الثاني والمرجح تاريخه بحوالي منتصف القرن السابع الهجري فيحتوي على صور أعلام الأطباء الأقدمين ، وقصص توضيحية عن سير أولئك الأطباء . والملاحظ في هذا المخطوط أنه أقل شأنا من المخطوط الأول من ناحية قوة التعبير واتقان الألوان . الكتاب العلمي الآخر الذي أقبل عليه المصورون من مدرسة بغداد هو الترجمة العربية لكتاب

الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار . وصلت الينا منه نسخة موضوعات الصور ، تزينه رسوم أطباء يعدون أو يحضرون الأدوية وأطباء يقومون ببعض العمليات الجراحية . وكانت الرسوم ذات أسلوب جيد وبسيط التحوير عن الطبيعة بالإضافة الى قوة التعبير الملاحظة فيها . وفي مدينة مشهد في ايران مخطوط آخر من هذا الكتاب ، والى جانب ذلك يوجد مخطوط مصور لكتاب اسمه (عجائب المخلوقات) مؤرخ بـ ٦٧٨ للهجرة ، ثم كتاب الحيوان للجاحظ الذي عثر على مخطوط منه يحتوي على صور من أسلوب مدرسة بغداد يرجع تاريخه الى نهاية القرن السابع أو بداية القرن الثامن الهجري . ومن المخطوطات التي اهتم بتزويقها المصورون من مدرسة بغداد كتاب (الحيل الميكانيكية) لمؤلفه ابن الرزاز الجزري ، تكلم فيه عن الآلات الرافعة والناقلة ، وأقدم نسخة منه مؤرخة بسنة ٦٠٢ هـ ومحفوظة في متحف استنبول . أشهر النسخ وأهمها من هذا الكتاب مؤرخ في سنة ٧٥٥ في استنبول ، محفوظ فيها أيضا ولكن يبدو أن عدة صور نزعت منه وآلت الى متاحف أوروبا وأمريكا وأبدع صوره تلك التي تمثل الساعات وخاصة ساعة الطواويس .

هذا بالنسبة للمخطوطات التي ألفت من ناحية علمية ، أما بالنسبة للمخطوطات الأدبية التي أقبل على تزويقها المصورون في مدرسة بغداد ، فأهمها شأنا مقامات الحريري وهي مجموعة من القصص كتبت في القرن السادس الهجري ، الثاني عشر الميلادي من قبل أديب من أدباء البصرة (الحريري) ، ذاع صيتها في الأدب العربي لما فيها من غزارة المادة ودقة الملاحظة ولطيف الخيال ، ونجد فيها أحداثا ونوادر لبطل فصيح اللسان حاضر البديهة واسع الحيلة عاش فقيرا متنقلا بين المدن والناس فقدم بذلك دراسة للمجتمع الإسلامي آنذاك . وساهم الفنانون في رسم صور سابقة عن الحياة لدى الحكام والرعية والتي يمكن أن نستخرج منها مادة غزيرة عن الأبنية والعمائر والزخارف والأثاث والخط العربي فضلا عن التقاليد والعادات في المجتمع آنذاك . ومن تلك المخطوطات المصورة نسخة مؤرخة في ٦١٩هـ وهي أقدمها ، محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس . وفي نفس المكتبة أيضا نسخة للواسطي المؤرخة سنة ٦٣٤هـ ١٢٣٧م ، فيها ٩٩ صورة ، وتعتبر أهم ما وصل الينا من تصاوير مدرسة بغداد لأنها تمتاز بقوة التعبير الفني وبهجة الرسم والتركيب اللطيف ودقة الملاحظة . ونلمس فيها الواقعية والحيوية من خلال التعبير عن الحالات النفسية

للأشخاص ، وفي نفس المكتبة مخطوط آخر أقل شأنا . وهنالك نسخ أخرى من مخطوط مقامات الحريري في متحف لينجراد وفي المكتبة الفنية بفينا وفي المتحف البريطاني بلندن . ومن الكتب الأدبية الأخرى كتاب كليلة ودمنه كما ذكرنا وهو مستوحى من القصص الهندية القديمة ، ترجم الى اللغة العربية حوالي القرن السادس ، ومن مخطوطاته نسخة محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس أيضا، ويلاحظ في هذا المخطوط أن رسوم الحيوان والطير محورة عن الطبيعة . وهناك في نفس المكتبة مخطوط آخر تعتبر صوره خير مثال للأسلوب البغدادي للقرن الثامن الهجري الذي كان يسير نحو نهايته حيث عجز المصور عن التعبير ودقة الملاحظة فغلب الطابع الزخرفي عليها . واهتم المصور من مدرسة بغداد بتزويق كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني ، وهو مؤلف من ١٣ جزءاً ، نجد فيها صور مناظر من حياة بعض الأمراء والحكام ، ويظهر فيها شخص متميز يجلس على العرش أو رسوم نساء يعزفن على آلات موسيقية ، وهي على العموم ذات حيوية وقوة في التعبير.

الخصائص العامة لأسلوب مدرسة بغداد في التصوير :-

تغلب الرسوم الآدمية على تصاوير هذه المدرسة فتملؤها حيوية وتكسبها قوة . إلا أن المصور لم يتقيد بعلم التشريح واحترام النسب في تصوير أعضاء جسم الإنسان ، كما لم يكترث بقواعد المنظور ، فظهر الطول والعرض دون أن يظهر العمق في الصورة . اتسمت هذه المدرسة بالواقعية وتصوير الكائنات الحية وهو ما لم تبلغه مدارس التصوير الإسلامي من قبل ، والتي ظهرت بعد مدرسة بغداد . حقا ان تأليف الصورة هنا يهدف الي الزخرفة وأن النباتات فيها محورة عن الطبيعة ، ولكن بوجه عام فهو يهدف الى تصوير الأشياء كما تتطبع في ذهن المصور ، ويتجه الى تصوير الانسان في حياته الواقعية . من الأساليب الموجودة في هذه المدرسة ان المصور يجمع أحيانا في الصورة الواحدة بين مشهدين أو أكثر من مشاهد القصة . امتازت مدرسة بغداد برسومها الآدمية بالملامح العربية في وجوه الأشخاص ، وكان الشخص الرئيسي المقصود في الصورة التي تضم أشخاصا عديدين يرسم أكبر حجما من أصحابه اشعارا بمكانته وعلو شأنه . نلاحظ في هذه المدرسة أيضا توفقا في تصوير الجموع والحشود البشرية والتنوع في رسم أوضاع الأشخاص وحركاتهم . كما أن من الأساليب الفنية لهذه المدرسة رسم هالة حول رؤوس الأشخاص وهي ظاهرة

مستعملة في الفنون القديمة السابقة للاسلام ، وقد عرف الفنان المسلم هذه الهالة واستخدامها حول الرأس إشعارا بسمو الشخص ومكانته أو لابراز رسم الوجه . أما الملابس فكانت على أنواع عديدة بعضها ساذج خالٍ من الزخارف ، والبعض الآخر تكثر فيه الزخارف والرسوم وكانت الثياب فضفاضة واسعة وذات أكمام واسعة أيضا ، حولها شريط تزينه زخارف وكتابات ، كما ظهرت الفرش والوسائد مزخرفة بزخارف كثيرة أيضا . تميزت مدرسة بغداد بالتوفق في رسم الحيوانات ولا سيما الخيل والابل التي تلمس فيها الواقعية الى حد بعيد ، كما امتازت بتنوع الرسوم النباتية التي كان يهدف منها الوصول الى الزخرفة قبل كل شيء ، ولهذا لم تتردد في تحوير النبات عما هو موجود في الطبيعة . أما الأبنية فكانت ترسم في مدرسة بغداد بأسلوب تخطيطي واصطلاحي على الأكثر الا في مخطوط واحد هو مقامات الحريري (محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس وآخر في متحف لينجراد) كما ذكرنا، حيث ظهرت فيها العمائر والأبنية وزخرفة الأثاث بكثير من الرسوم النباتية والهندسية ، هذا الى جانب استخدام الزخارف على القباب والعقود وتيجان الأعمدة . ومن الأساليب الفنية المتبعة في هذه المدرسة رسم رجرجة المياه وحركتها بأسلوب زخرفي أيضا . أما الأصباغ والألوان المستخدمة في الرسم فقد شاعت فيها الألوان البراقة كاللون الذهبي ، الأحمر ، الأزرق ، الأخضر والأسود ثم الوردي والبنفسجي بالتدرج . وما من شك أن المصورين قد أصابوا في تصويرها نجاحا كبيرا.

الشيء الأخير المتبقي عندي بالنسبة للمدرسة المغولية للتصوير الإسلامي وهي آخر حلقة من حلقات المدارس الإسلامية حيث سلمت مدرسة بغداد الامتيازات الفنية الى مدرسة أخرى هي المغولية . وقد ظهرت هذه المدرسة الفنية بعد مدرسة بغداد في نهاية القرن السابع الهجري وفي القرن الثامن الهجري حيث كانت بغداد وتبريز وسلطانية من أعظم المراكز الإسلامية في التصوير . وتميزت هذه المدرسة بوجود تأثيرات بلاد الصين والشرق الأقصى في تصاويرها . ذلك لأن المغول الذين غزوا الشرق الإسلامي اصطحبوا معهم عمالا وصناعاً ومترجمين من الصينيين فظهرت الملامح أو السحنة المغولية في وجوه الأشخاص واستخدمت رسوم السحب الصينية المسماة (تشي تشي) ، ورسومات الحيوانات الخرافية المعروفة في الفن الصيني ، وحقق الفنان في هذه المدرسة نجاحا نسبيا في تمثيل الطبيعة برسم النبات بدقة ،

كذلك مراعاة النسب ودقة رسم أعضاء جسم الحيوان . ويلاحظ في هذه المدرسة تنوع غطاء الرأس ، فالمحاربون لهم أنواع عديدة من الخوذ ، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم ، وللنساء قلنسوات مختلفة وبعضها لها ريش طويل . وتميزت الزخارف في هذه المدرسة بأنها استخدمت بشكل أقل مما هي عليه في مدرسة بغداد ، وهذه الزخرفة تظهر في الملابس وفي الرايات وفي سروج الخيل وربما يرجع ذلك الى أن أكثر الصور تمثل مناظر حربية ، أما صور الأبنية فهي قليلة لأن المناظر المرسومة كان أغلبها في البراري ، فكان معظمها في الأدب والتاريخ مثل الشاهنامة للفردوسيّ وجامع التواريخ وكليلة ودمنة . ولهذا المخطوط الأخير نسخة يرجع تاريخها الى منتصف القرن الثامن الهجري ، محفوظة في جامعة اسطنبول ، حيث تم فيها رسم أبدع الصور لهذه المدرسة ، والتي تميزت بدقة رسم الأشخاص والتوفيق في تمثيل الطبيعة واكساب الصورة شيئا من الحركة واتقان الرسوم الأدبية والحيوانية . شكراً لاستماعكم.

(أقوال مأخوذة خلال عرض السلايدات والحوار)

شاكر حسن آل سعيد :-

الرقش العربي كما يذكره بشر فارس في كتابه عن فن الأرابسك المشهور ، وهو كتاب سر الزخرفة الإسلامي وكان قد نشره في الثلاثينات ، مختصره أن الرقش يعتمد على محورين يسميان بالأسماء الشعبية عند من يستخدمون صناعة الرقوش (بالخيط والرمي) ، فالخيط والرمي ينوهان بمحورين كما قلت هما المحور الذي يمثل جانب الاستمرارية أو الحركة والمحور الذي يمثل جانب السكون . وعند دراستنا لأي رقش كان نستطيع أن نتبين من خلاله وجود (نظام كنظام الأبجديات) في تكوين كلمات معينة عند الربط بين الحروف . فنحن نستخدم وحدات قد تكوّن وحدتين أو ثلاثة وأحيانا واحدة ، أي في حالات متنوعة لنستخرج من خلالها المحور الثاني وهو السكوني وبذا تتكون الأشكال النجمية وما الى ذلك في المنظومة . ان خطوط الرقش كالأبجديات تتقاطع وبتقاطعها تؤلف الكلمات الزخرفية .

ناهدة النعيمي :- (تعقيبا على الرقش العربي)

من المعروف عن الفنان المسلم أنه يكره الفراغ ، وهو عندما يجد مكانا فارغا

يحاول أن يملؤه ولكن بماذا سيملؤه ؟ انه يملؤه باستخدام هذه الزخارف النباتية أو الهندسية او بالحرف ، بحيث يتصرف به على كلمات وجمل لها معانيها.

د. جورج صايغ :-

الحقيقة أني كنت أريد أن أبتدئ بشيء آخر ، فيما يخص الرقش ، فالرقش عند العرب هو عبارة عن نظام يعتمد على خلفية من (الدوائر) أو سواها ، ولربما الخيط هو الذي يمثل (الدائرة) . فدون رسم الدوائر لا يمكن بناء الرقش ، كما أن هذه الدوائر تظل في الخلفية ولا تظهر في العمل . وهي اما أن تكون متماسكة أو متقاطعة عبر الأقطار حيث توصل ببعضها البعض لكي تبنى (الوحدات) التي تحدث عنها الأستاذ شاكر . وعلى الرغم انها في حد ذاتها تظهر ساكنة الا أنها تعتمد على الإيقاع ، والإيقاع هو انتشار لنظام موجود ، كناية عن احساس المجتمع العربي الاسلامي ، بوجود الأنظمة في الكون والنابعة بالأصل عن المنظم الأول سبحانه . هذا التعبير عن الاحساس بوجود المنظم جعلهم يعبرون عن ذلك بواسطتها ، ولكن غالبا ما يتهم العرب بأنهم يكرهون النظام . كلا ، الله موجود في كل مكان وأنظمته موجودة في كل مكان ، وهكذا ، فحينما أرادوا أن يعبروا عن ذلك تشكيلا استطاعوا أن يبحثوا عنه في الأنظمة بإذنه تعالى (بشكل يبلور احساسهم بوجوده وبوجود أنظمته في كل مكان).

تعريف بالمشاركين
في الكتاب

شاكر حسن آل سعيد

١٩٢٥ – ولد في السماوة / العراق.
١٩٤٢ – تخرج في دار المعلمين العالية (فرع العلوم الاجتماعية)، العراق.
١٩٥١ – المساهمة مع جواد سليم في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث.
١٩٥٤ – تخرج في معهد الفنون الجميلة (الرسم). بغداد * المعرض الشخصي الاول.
١٩٥٥ – ١٩٥٩ – الدراسة الفنية (معهد البوزار). باريس.
١٩٦١ – المعرض الشامل الاول / قاعة معهد الفنون الجميلة / بغداد.
١٩٧١ – تأسيس تجمع البعد الواحد – بغداد.
١٩٧٤ – معرض شخصي (رؤى تأملية) – بغداد.
١٩٧٥ – مهرجان كان، سورمير / فرنسا.
١٩٧٦ – بينالي البندقية * المعرض العراقي في المركز الثقافي / لندن.
١٩٧٩ – بينالي سان باولو الخامس عشر – البرازيل.
١٩٨٠ – معرض شخصي ، بيروت * معرض مشترك تونس.
١٩٨١ – معرض شخصي ، كاليري سلطان . كويت.
١٩٨٢ – التفرغ للتأليف والرسم / وزارة الثقافة والاعلام / بغداد.
١٩٨٣ – المعرض الشخصي / قاعة الرواق * عضوية رابطة النقاد (ايكا).
١٩٨٥ – المعرض الشخصي (تأملات موضوعية) قاعة الرواق / بغداد.
١٩٨٦ – معرض التخطيطات (الحرب والسلام) قاعة بغداد / بغداد.
* تريناني الهند السادس / نيودلهي * جائزة صدام الدولية (الاولى) . بغداد.
١٩٨٧ – المعرض الشخصي (قاعة مركز صدام).
١٩٨٨ – المعرض المشترك مع (علي طالب وعامر العبيدي). الكويت.
١٩٨٩ – معرض (تواشج العلامات)، باريس * معرض ما بين دجلة والفرات ، قاعة معهد العالم العربي ، باريس.
١٩٩٠ – سبعة فنانين عراقيين ، قاعة مؤسسة شومان / عمان.١٩٩٢ – المعرض الشخصي – قاعة مؤسسة شومان/عمان.

مجموعات عامة :

* العراق/تونس/الاردن/انجلترا/فرنسا/الولايات المتحدة/لبنان/سوريا.
* مركز صدام للفنون، بغداد.
* المتحف الوطني الاردني للفنون الجميلة، عمان.
* مؤسسة شومان/عمان.
* مطار بغداد الدولي.
* ساحة الاحتفالات/بغداد.
* قاعة غازي سلطان/كويت.
* معهد العالم العربي /باريس.

الجوائز العالمية :

* الجائزة القومية، مهرجان كان سورمير. فرنسا ١٩٧٥.
* الجائزة الاولى للمهرجان العالمي. بغداد ١٩٨٦.

أهم المؤلفات التنظيرية والجمالية :

* البيان التأملي – ضد الترف الفني – من امتثال القارىء القائل، ١٩٦٦.
* الحرية في الفن ١٩٧٥.
* الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي ١٩٨٨.
* دراسات تأملية ١٩٦٨.
* البعد الواحد ١٩٧٠.
* من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، جزءان (٨١ – ١٩٨٨).
* من مستهلات المعارض الشخصية، عصر الفداء ١٩٨٣، تأملات موضوعية ١٩٨٥/حالات موضوعية ١٩٨٦.
* مقالة (مفاهيم اساسية في رؤيتي الفنية الراهنة/مجلة فنون عربية ع – ١٩٨٢/٧).

*** د. ابراهيم النجار**

باحث وفنان تشكيلي

ولد بالقدس عام ١٩٤٩، حصل على بكالوريوس فنون جميلة من القاهرة عام ١٩٧٦، وماجستير فنون جميلة من القاهرة عام ١٩٨٢، وعلى درجة الدكتوراة في الفلسفة في الفنون الجميلة من القاهرة عام ١٩٨٧. انجز سبعة معارض في القاهرة وعمان وشارك في عدة معارض جماعية. له عدة بحوث ومقالات فنية في الصحف والمجلات الاردنية.

يعمل مدرساً للفن في جامعة البنات الاردنية في عمان.

*** ماجد السامرائي**

أديب وصحفي

ولد في العراق عام ١٩٤٥، حاصل على ليسانس الآداب من جامعة بغداد، يعمل في الصحافة الثقافية والاذاعة، عضو اتحاد الادباء في العراق. كذلك عضو اتحاد الكتاب العرب في دمشق.

له عدة مؤلفات منها (رسائل السياب دراسة وتحقيق). (شاذل طاقة، دراسة ومختارات)، شخصيات ومواقف (الزمن المستعار، دراسة فكرية)، له اهتمامات بالدراسات النقدية الفكرية.

*** فيرا تماري**

فنانة تشكيلية

ولدت في القدس عام ١٩٤٥. تخرجت عام ١٩٦٦ من كلية الفنون الجميلة – كلية بيروت للبنات –، ومن فلورنسا في ايطاليا عام ١٩٧٣ تخصص خزف، وهي حاصلة على درجة الماجستير في تاريخ الفن والعمارة الاسلامية من جامعة اوكسفورد في بريطانيا عام ١٩٨٤. اقامت معرضين شخصيين. وشاركت في عدة معارض جماعية محليا، عربياً، ودولياً. تعمل استاذة تاريخ الفن والعمارة الاسلامية بجامعة بير زيت.

*** تيسير بركات**

فنان تشكيلي

ولد في مخيم جباليا بقطاع غزة عام ١٩٥٩، ودرس فن التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية، اقام عدة معارض شخصية وشارك في اخرى جماعية على المستويات المحلية، العربية، والدولية. اشترك في ثلاثة معارض جماعية بالاسكندرية، كان آخرها مع جماعة (حوار) وهو احد اعضائها.

يعمل في تدريس مادة التربية الفنية في مدارس وكالة الغوث.

*** نبيل عناني**

فنان تشكيلي

ولد في حلحول/فلسطين عام ١٩٤٣، حاصل على بكالوريوس في فن التصوير الزيتي من كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية. عمل في تدريس الفن، كذلك في مشروع الصناعات الحرفية في جامعة بير زيت، شارك في كتاب (الازياء الفلسطينية) و (فن التطريز الفلسطيني). أقام عدة معارض شخصية وشارك في العديد من المعارض محلياً، عربياً ودولياً.

*** خليل رباح**

مهندس معماري وفنان تشكيلي

ولد في رام الله عام ١٩٦١، حاصل على بكالوريوس في الهندسة المعمارية - الولايات المتحدة عام ١٩٨٥. كذلك درس الفنون الجميلة في الولايات المتحدة وتخرج عام ١٩٩١.

اقام عدة معارض شخصية وشارك في اخرى جماعية، بالاضافة الى مشاركته في تصميم مشاريع معمارية ودورات عديدة للتصميم الداخلي للمتاحف والعروض الفنية.

*** سليمان منصور**

فنان تشكيلي

ولد في بيرزيت عام ١٩٤٧ ودرس الفن في كلية بتساليل بالقدس . شارك في

اعداد كتاب (الازياء الشعبية الفلسطينية) وكتاب (فن التطريز الفلسطيني) . عمل في التدريس وفي مشروع الصناعات الحرفية في جامعة بيرزيت ومخرجاً صحفياً في مجلة العودة. أقام معارض شخصية وشارك في اخرى جماعية محلياً، عربياً ودولياً. يعمل في مجال الكاريكاتير في صحيفة الفجر المقدسية.

*** رافع الناصري**

فنان تشكيلي

ولد في تكريت عام ١٩٤٠، العراق، درس الرسم في بغداد وأنهى دراسة الجرافيك في بكين عام ١٩٥٩ ، كذلك درس فن الجرافيك ما بين الاعوام ١٩٥٩ - ١٩٦٣ في لشبونة - البرتغال - .

أقام العديد من المعارض الشخصية، وشارك في عدة معارض جماعية محلياً، عربياً ودولياً. له مساهمات في النقد الفني التشكيلي، ويعمل محاضراً متفرغاً في جامعة اليرموك - اربد - الاردن.

*** علي طالب**

فنان تشكيلي

ولد في البصرة عام ١٩٤٤، درس في أكاديمية الفنون الجميلة (الرسم) بغداد، وفي كلية الفنون التطبيقية - مصر - وتخرج عام ١٩٨٠.

اقام عدة معارض شخصية جماعية محلياً، عربياً ودولياً. نفذ العديد من اللوحات الجدارية.

يعمل منذ عام ١٩٩١ محاضراً متفرغاً في جامعة اليرموك - اربد - الاردن.

*** د. جورج صايغ**

ناقد وفنان تشكيلي

درس الطب البشري ولا زال يمارسه، في أواخر السبعينات بدأ بالاهتمام بالرسم ومارسه. اقام معرضاً شخصياً، وله أعمال منتقاة في المتحف الوطني الاردني. الى جانب ذلك له اهتماماته في مجال النقد التشكيلي والثقافة الفنية التشكيلية.

*** د. خالد خريس**

فنان تشكيلي وباحث

ولد في الكرك عام ١٩٥٥، تخرج من كلية الفنون والتربية – القاهرة، ومن كلية الفنون الجميلة، جامعة برشلونة/اسبانيا عام ١٩٨٢، حصل على الدكتوراة في الفنون التشكيلية من نفس الجامعة عام ١٩٩٣. كما درس الفنون في كل من ايطاليا والمكسيك واقام عدة معارض شخصية وشارك في اخرى جماعية محلياً وعربياً وعالمياً – حائز على الجائزة الاولى في الرسم (جوان ميرو).

***جمال بدران**

باحث وفنان تشكيلي

ولد في حيفا عام ١٩٠٩، وتخرج عام ١٩٢٧ في مدرسة الفنون الجميلة والزخارف بالجيزاوي بالقاهرة. كما انه درس الفن في مدرسة الفنون والصناعات المركزية بلندن لمدة ثلاث سنوات. تعلم فيها عدة حرف فنية كالخزف وطرق النحاس وتصميم النسيج والتجليد.

عمل في مجال الفنون الزخرفية والتطبيقية لمدة عشر سنوات في ليبيا موفداً من قبل منظمة اليونسكو.

*** د. خالد حجازي**

فنان تشكيلي

حاصل على ماجستير جرافيك من كلية الفنون الجميلة في برلين عام ١٩٨٧. وحصل على الدكتوراة عام ١٩٨٩ من نفس الكلية. شارك في العديد من المعارض الجماعية في بلدان متعددة، أنجز عدة معارض فردية. وهو عضو في اتحاد الفنانين التشكيليين الاردنيين سابقاً، يعمل مدرساً في جامعة العلوم التطبيقية في عمان.

حسين دعسة

فنان تشكيلي وناقد

ولد عام ١٩٦٢ – حاصل على دبلوم وثائق ومحفوظات من بغداد – درس الفن في

معهد الفنون في عمان – له عدة كتابات نقدية في مختلف الصحف والمجلات الأردنية.

اقام عدة معارض شخصية وشارك في اخرى جماعية محلياً وعربياً.

*** عبد الرؤوف شمعون**

ناقد وفنان تشكيلي

حصل على ليسانس آداب في الجامعة الاردنية عام ١٩٦٨. اقام عدة معارض شخصية وشارك في اخرى جماعية محلياً، عربياً ودولياً. له عدة رسومات لصالح ثقافة وآداب الطفل. يكتب في مجال النقد الفني التشكيلي. كذلك قام بتصميم مجموعة من اغلفة الكتب. وهو حائز على جائزة الدولة التشجيعية في الفنون لعام ١٩٩٠.

*** محمد ابو زريق**

ناقد وفنان تشكيلي

ولد عام ١٩٤٧. حصل على دبلوم رياضة سنة ١٩٧٠ من معهد (سبلين) في لبنان، وعلى ليسانس اداب من بيروت عام ١٩٧٨ – قسم اللغة العربية وآدابها. له العديد من الكتابات النقدية في الصحف والمجلات الاردنية والعربية. أقام عدة معارض شخصية وشارك في أخرى جماعية. يعمل حالياً مدرساً في الانروا.

*** غسان مفاضلة**

ناقد وفنان تشكيلي

مواليد جرش عام ١٩٦٤. متخصص في الكومبيوتر (برمجة وتحليل نظم)/الجامعة الاردنية.

من نشاطاته – المشاركة في العديد من المعارض التشكيلية في كل من : الاردن، تونس، العراق. وكذلك الكتابة في (النقد التشكيلي) في الصحف والدوريات المحلية والعربية. المساهمة في العديد من الندوات التشكيلية.

وهو متفرغ حالياً للكتابة النقدية والفن التشكيلي.

*** حاتم محمد الصكر**

شاعر وناقد

ولد في العراق وحصل على بكالوريوس آداب لغة عربية، عمل في مجال تدريس اللغة العربية. كذلك عمل مشرفاً لغوياً على مطبوعات دار ثقافة الاطفال وسكرتيراً لمجلة الاقلام عام ١٩٤٨ ثم مديراً لتحريرها، ورئيساً لتحرير مجلة الطليعة الادبية، أصدر ديوانين شعريين في أواسط السبعينات، واربعة كتب نقدية نذكر منها (الاصابع في موقد الشعر، (مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة) عام ١٩٨٦.

*** د. محمود صادق**

باحث وفنان تشكيلي

تخرج في اكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٦٩، واكمل دراساته العليا في الولايات المتحدة الامريكية في حقل التربية الفنية والفنون التشكيلية. أقام العديد من المعارض الشخصية وشارك في اخرى جماعية.

من مؤلفاته كتاب بعنوان (الفنون الجميلة) وآخر بعنوان (التربية الفنية وطرق تدريسها)، يعمل في مجال التدريس الجامعي - جامعة اليرموك.

*** عمار خماش**

مهندس معماري وفنان تشكيلي

ولد في عمان عام ١٩٦٠. وهو حاصل على بكالوريوس في الهندسة المعمارية جامعة (ساوث ويست)، لويزيانا، الولايات المتحدة. أقام عدة معارض شخصية، وشارك في اخرى جماعية محلياً، عربياً ودولياً. مؤلف كتاب ملاحظات عن العمارة (القرى في الاردن).

*** د. علي الغول**

معماري وفنان تشكيلي

ولد في سلوان، القدس عام ١٩٣٨ - درس الفنون في ايطاليا، كذلك حصل على

بكالوريوس في الهندسة المعمارية من فلورنسا عام ١٩٧١. ساهم مع الفنان مهنا الدرة في إنشاء وتأسيس معهد الفنون الجميلة بعمان. اقام عدة معارض شخصية وشارك في أخرى جماعية محلياً وعالمياً.

حاصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة من بريطانيا عام ١٩٨٣، يعمل استاذاً في كلية العمارة. الجامعة الاردنية.

*** مـي مظفر**

أديبة وناقدة

حاصلة على الأدب الانجليزي من جامعة بغداد، تكتب القصة والشعر، ومن اعمالها نذكر ديوان «طائر النار» عام ١٩٨٥، و«ليليان» عام ١٩٩٤، في مجال القصة : «خطوات في ليل الفجر» عام ١٩٧٠، و «نصوص في حجر كريم» عام ١٩٩٣. قامت بالترجمة من الانجليزية الى العربية، ومن هذه الترجمات نذكر كتاب الاوهام البصرية لـ (نيكولاس ويد) واللوحة والرواية لـ (جيفري مايرز).

لها مجموعة من المقالات والدراسات في النقد الفني، نشرت في الصحف والمجلات العربية المتخصصة باللغتين العربية والانجليزية.

*** د. طارق مظلوم**

باحث وفنان تشكيلي

حصل على بكالوريوس اثار من كلية الاداب - جامعة بغداد عام ١٩٥٥، ودكتوراة فلسفة من معهد الآثار بجامعة لندن عام ١٩٦٤. شغل منصب مدير لمعارض المتحف العراقي ثم مدير للابحاث الاشورية في دائرة الآثار العامة لغاية ١٩٨٠.

عضو في جماعة بغداد للفن الحديث. محاضر في جامعة كلية الآداب قسم الآثار. له عدة ابحاث ومقالات ،منها دراسة تاريخية لتطور الفن الآشوري عام ١٩٨٠.

*** د. إحسان فتحي**

باحث ومهندس معماري

ولد عام ١٩٤٢. حصل على شهادة ال (B.A) في الهندسة المعمارية، وماجستير

في تخطيط المدن، ودكتوراة في الحفاظ على التراث المعماري من جامعة انجلترا. له عدة أبحاث ومؤلفات منها (التراث المعماري في بغداد) صدر في لندن عام ١٩٧٩ باللغة الانجليزية. كذلك (البيوت التقليدية في بغداد) نشر في لندن عام ١٩٨٢.

يشغل حالياً منصب استاذ في الجامعة الاردنية – قسم العمارة.

*** سمو الأميرة وجدان علي**

فنانة تشكيلية وباحثة

درست الرسم خلال الاعوام ١٩٥٨ – ١٩٦٣ مع ارماندوا برونو ومهنا الدرة، عام ١٩٦١ حصلت على بكالوريوس في مادة التاريخ من كلية بيروت الجامعية، في عام ١٩٩٣ حصلت على الدكتوراه Ph.D في الفن الاسلامي من جامعة لندن SOAS – بريطانيا – رئيسة الجمعية الملكية للفنون الجميلة.

أقامت عدة معارض شخصية وشاركت في اخرى جماعية محلياً، عربياً ودولياً.
لها عدة أبحاث وكتب في مجال الفن الاسلامي.

*** ناهدة النعيمي**

باحثة في علم الاثار

ولدت في بغداد عام ١٩٤٦. وتخرجت في كلية الاداب قسم الآثار عام ١٩٥٦، ثم حصلت على شهادة الماجستير بالآثار الاسلامية في رسالتها الموسومة (مقامات الحريري المصورة)، عملت في دائرة الآثار والتراث كموظفة.

قامت بعدة تنقيبات أثرية. وعملت في مجال التدريس في كلية الآداب وكلية التربية. لها عدة بحوث علمية. وتتابع تنقيبات من ضمنها فهرست كتب الرحلات في مكتبة المتحف العراقي.

متفرغة للكتابة الادبية والنقدية.

التنفيذ الطباعي : شركة ماهر الكيالي
ص . ب : ٩١٥٧ عمـان ١١١٩١ الاردن
تلفـون ٦٠٥٤٣٢ - فـاكس ٦٨٥٥٠١
شـارع عبد الحميد شومـان - الشميساني

تصميـم الغـلاف : ألفـا

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(١٣٢٠ / ١٢ / ١٩٩٤)

رقم التصنيف : ٧٣٠

المؤلف ومن هو في حكمه : مؤسسة شــومان

عنوان المصنف : حـوار الفن التشكيلي :

محاضرات وندوات لعام ١٩٩٢ حول جوانب من الثقافة التشكيلية

رؤوس الموضوعات : ١ - فن الأردن وعلاقتها بالفنون العربية والإسلامية

٢ - الفن التشكيلي - تـاريخ

رقم الايداع : (١٣٢٠ / ١٢ / ١٩٩٤)

الملاحظـات : مكان النشر : عمـــان

الناشــر : مؤسســة شــومان

تم اعداد بيانات الفهرسة الاولية من قبل المكتبة الوطنية

